CUERPOS Y FOLKLORE(S)

HERENCIAS, CONSTRUCCIONES Y PERFORMANCIAS

III SIMPOSIO INTERNACIONAL DE CORPUS

Lima, 21-23 Octubre del 2010

Editor: Daniel Díaz Benavides

CUERPOS Y FOLKLORE(S) herencias, construcciones y performancias
III SIMPOSIO INTERNACIONAL DE CORPUS

CUERPOS Y FOLKLORE(S)

HERENCIAS, CONSTRUCCIONES Y PERFORMANCIAS

III SIMPOSIO INTERNACIONAL DE CORPUS

Lima, 21-23 Octubre del 2010

Editor: Daniel Díaz Benavides

ESCUELA NACIONAL SUPERIOR DE FOLKLORE
JOSE MARIA ARGUEDAS
DIRECCIÓN DE INVESTIGACIÓN

CUERPOS Y FOLKLORE (S)

Herencias, construcciones y performancias

III Simposio Internacional de CORPUS

Lima, 21-23 Octubre del 2010

Escuela Nacional Superior de Folklore
José María Arguedas

Editor: Daniel Díaz Benavides

ACTAS DEL III SIMPOSIO INTERNACIONAL DE CORPUS
Cuerpos y Folklore(s): Herencias, construcciones y performancias

© 2012 Grupo Internacional de Estudios Culturales sobre el Cuerpo
CORPUS
36 Avenue Julian Grimau
40220 Tarnos-Francia
http://corpus.comlu.com

Edición aprobada por CORPUS Grupo Internacional de Estudios Culturales sobre el Cuerpo
Cubierta: Logo cedido por CORPUS
Frédéric Duhart
Coordinador General CORPUS, Francia
Paz Gómez Fernández
José Luis Grosso
Comité Científico Internacional III Simposio
Daniel Díaz Benavides
Coordinador Nacional / Editor académico CORPUS, Perú

De esta edición:
© 2012 Escuela Nacional Superior de Folklore José María Arguedas
Jr. Ica 143. Lima-Perú
Teléfono: 427-4536
www.escuelafolklore.edu.pe
Primera edición, octubre 2012
Tiraje: 1000 ejemplares

Dr. Roel Tarazona Padilla
Director General de la ENSF JMA
Mag. Jessy Vargas Casas
Directora de Investigación de la ENSF JMA

Diagramación y maquetación: Paul Gibson Varillas
Diseño de carátula y logo del III Simposio: Tatiana Villavicencio Hidalgo

Esta publicación presenta ideas y un estilo de redacción que son responsabilidad exclusiva de los/as autores/as.

Hecho el Depósito Legal en la Biblioteca Nacional del Perú: 2012 - 11471
ISBN 978-612-45979-1-6
Impreso en Lima-Perú
R&F Publicaciones y Servicios S.A.C.
Manuel Candamo 350-356. Lince-Lima. Telf.: 265-3502

Prohibida la reproducción total o parcial de este libro sin la autorización expresa y por escrito de los propietarios del copyright.

AGRADECIMIENTOS

En nombre del Grupo Internacional de Estudios Culturales sobre el Cuerpo CORPUS y en calidad de editor del presente texto, expresamos nuestra gratitud a la ex-Directora Mg. Milly Ahón Olguín y al actual Director Dr. Roel Tarazona Padilla de la Escuela Nacional Superior de Folklore José María Arguedas (ENSF JMA), por su apoyo incondicional para la realización del III Simposio de CORPUS, la primera, y para la edición de este libro, el segundo. A todos/as los/as ponentes que expusieron y/o enviaron sus ensayos para hacer posible la realización del simposio y concretar la publicación. A todos/as y cada uno/a de los que contribuyeron antes, durante y después de la realización del evento y a quienes participaron en la presente edición. Al Dr. Iván Rodríguez, ex-Rector de la Universidad Particular Ricardo Palma, por poner a nuestra disposición las instalaciones de su centro cultural para la realización del Simposio. A la embajada USA en el Perú por enviarnos una traductora que nos acompañó en el desarrollo de todo el evento académico. A la Unidad de Postgrado de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos por el auspicio académico. Y, en especial, a la Dirección de Investigación de la ENSF JMA por asumir, a plenitud, la responsabilidad de organizar y poner a disposición del público lo tratado en este singular evento académico internacional.

CONTENIDO

Presentación de CORPUS y del III Simposio.....06

Prólogo.....08

Introducción.....10

Ponencias

El lado salvaje de la vida: Cuerpos y Emociones.....11
Liuba Kogan.

Embodying Traditional Symbolism: The Re-Actualization of Philosophical and Religious Values in the Practice of Chinese Martial Arts.....20
Alessandro Lazzarelli.

Estados en danza: Reflexiones en torno a "Proyectos Artístico-Sociales de Río de Janeiro y Buenos Aires".....32
Lucrecia Greco.

Corazones, árboles, historias de amor – Arte y Literatura (Oral).....47
Carlos Augusto Ribeiro & Ana Paula Guimarães.

Folklore y Desarrollo. Apuntes para una introducción desde un caso específico. 56
Virginia Romero Plana.

El tango argentino, entre escenografía pública y sentido interior.....67
Françoise Hatchuel.

Who Is manipulating the puppet? A phenomenological analysis of puppet performances on Awaji Island, Japan..... 75
Haruka Okui.

Cuerpos folklorizados y estereotipos étnicos.....84
Elisabeth Acha.

Body, Sa Worship and Social Exchange Among the Kam in Southeastern Guizhou, China.....93
Shu-jung Lin.

La Morenada: Danza de esfuerzo y poder (La Paz, Bolivia).....102
Laura Fléty.

Incorporando el género al cuerpo: vestimenta y remodelación craneana en Paracas Cavernas.....112
Delia Aponte.

El cuerpo del terapeuta: La empatía corporal y verbal.....124
Carmen Aída Febres Muñoz.

Relaciones entre autopercepción corporal, técnicas corporales y la expresión creativa: Su incidencia en la calidad de vida.....128
Milly Ahón Olguín.

El análisis socio-antropológico de las danzas. Teorías, métodos y contextos geopolíticos en perspectiva comparativa.....144
Silvia Citro.

Música, socialidad y movilización.....164
José Luis Grosso.

Tourism promote the folklorisation process. The case of Kargil and Zanskar festival.....170
Salomé Deboos.

Entre las técnicas físicas y el juego festivo: Reflexiones sobre la danza popular brasileña.....181
Juliana Bittencourt Manhães.

El payaso de la Folia de Reis y el diablo festivo en la América Latina.....190
Aressa Rios.

Los personajes en la iconografía moche: ¿Personas ó símbolos de identidades sociales?.....200
Jürgen Golte.

Cuento, danza y representaciones zoomorfas en la instrumentación comunicativa de la tradición: El caso de Puñún, zona altoandina de Lima-Perú 210
Amílcar Hijar Hidalgo.

Cuerpos densos: La Marinera entre herencias y conquistas.....215
Daniel Díaz Benavides.

PRESENTACIÓN

CORPUS. El camino hacia Lima

CORPUS Grupo Internacional de Estudios Culturales sobre el Cuerpo nació en el 2009, cuando decidí prolongar la dinámica impulsada por seminarios organizados en la Escuela de Altos Estudios en Ciencias Sociales (EHESS, Francia) y la Universidad Autónoma de Madrid: *Imágenes, historia y representaciones* (2001-2002), *Cuerpos, identidades y representaciones* (2002-2006), *Cuerpos en acción* (2006-2008) y *Cuerpos humanos*, *cuerpos divinos* (2007-2008).

Investigadores de una docena de países habían participado en estos seminarios, que se habían convertido en espacios de reflexión en los cuales tenían gusto en participar de nuevo cuando les era posible. A partir de intervenciones presentadas durante una de las primeras sesiones de estos seminarios, ya se había elaborado un libro: *Anthropologie historique du corps. Seize regards*, París, L'harmattan, 2006. Había logrado obtener que estos espacios fueran bilingües y a toda sencillez, porque los idiomas deben ser, antes de todo, herramientas para compartir ideas. De hecho, estos seminarios funcionaban como tienen que funcionar seminarios exitosos y multiculturales. Se hubiera podido seguir así durante años, gracias al firme apoyo que teníamos en la formación "Historia y civilizaciones" de la EHESS y el departamento de psicología básica de la Universidad Autónoma de Madrid.

Sin embargo, sentía que la fórmula "seminario" alcanzaba sus límites después de ocho años de funcionamiento. Claro, un grupo de investigadores con intereses comunes se había constituido a través de los seminarios. Pero seguía impalpable, con pocas posibilidades de permitir a sus miembros compartir informaciones o construir proyectos comunes. Claro, los seminarios eran realmente internacionales gracias al bilingüismo y a la ubicación de sesiones en dos países. Pero, quedaban en realidad cerrados a muchos investigadores interesados en los temas que abordaban. ¡El precio de un boleto de avión, las formalidades para la obtención de una visa, el desfase de los calendarios académicos entre las diferentes partes del mundo y otros detalles materiales, que nos gustaría poder calificar de "sin importancia", establecen distancias enormes entre España y América latina, entre Francia y el África francófona!

CORPUS nació de una voluntad de superar límites de este tipo, con el único objetivo de facilitar contactos y encuentros entre investigadores interesados en el cuerpo. Lógicamente, sus primeros miembros fueron amigos que habían participado en alguno de los seminarios anteriores. Por consiguiente, no tenía sentido empezar la aventura con una estructura que no fuera ligera, sencilla y apátrida: CORPUS fue un "grupo internacional" y no una asociación. En un tiempo en el cual se multiplicaban las redes virtuales, preferí que el grupo aumentara sus efectivos cooptando personas identificadas y no funcionara como un órgano de difusión de información para una lista de direcciones electrónicas anónimas. Como las cuestiones de dinero se cambian pronto en limitaciones, CORPUS fue lógicamente una estructura con membresía gratuita. La respuesta a la cuestión del acceso de la gente interesada a los eventos fue evidente: ¡"Si no puedes venir a CORPUS, CORPUS vendrá a ti"! Los simposios internacionales y los seminarios de CORPUS tienen lugar en varias partes del mundo, gracias a instituciones que nos acogen y a equipos locales que colaboran en la organización. El simposio de Lima, *Cuerpos y Folklore(s): Herencias, construcciones y performancias*, es una ilustración perfecta de este funcionamiento con la implicación de tres instituciones locales y de sus personales: la Escuela Nacional Superior de Folklore José María Arguedas, la Universidad Nacional Mayor de San Marcos y la Universidad Particular Ricardo Palma.

Muy simbólicamente, nuestro grupo tenía que organizar su primer simposio americano en Perú: estaba en contacto desde hacía tiempo con Daniel Orlando Díaz Benavides porque le interesaba el contenido de un seminario organizado en París y Madrid, en el cual no había podido participar, porque existen unos detalles materiales que hacen que a veces el charco sea casi infranqueable…

Antes del simposio del cual van a leer las actas, tuvimos dos: The Beautiful and the Ugly: Body Representations, organizado con el Instituto de Estudios de Literatura Tradicional de la Facultad de Ciencias Sociales y Humanidades de la Universidad Nueva de Lisboa y Foreign Bodies: Enhancing & Invading the Human Body, organizado en Moscú con el Instituto de Etnología y de Antropología de la Academia Rusa de Ciencias. Después del simposio de Lima, tuvimos cinco eventos hasta el día presente –estoy escribiendo en diciembre de 2012: Diets and Food Patterns. Myths, Realities and Hopes, organizado en Tiflis con la Universidad de Estado Ilia y la Universidad de Estocolmo; Devoted Bodies or Great Shows? Making Profit on Sacred Areas, organizado en Münster con la Universidad de Münster, la Universidad Nacional de Catamarca y la Escuela Nacional Superior de Folklore José María Arguedas; Géneros, culturas y ciudadanías, organizado en San Cristóbal de las Casas con la Universidad Autónoma de Chiapas; Acest Corp I-real / This Un-real Body y Parent's Bodies, Children's Bodies. From Conception to Education, organizados en Timişoara con la Universidad de Medicina y Farmacia Victor Babes.

Hoy CORPUS cuenta con más de 400 miembros ubicados en 65 países. No sé ni cómo ni cuánto tiempo esta aventura colectiva se prolongará. Lo seguro es que ya permitió unos encuentros y su prolongación a través de libros, tales como el que tiene en las manos.

Frédéric Duhart
Coordinador General de CORPUS

PRÓLOGO

La existencia y legitimidad de la ciencia está en función de sus fundamentos teóricos. No hay ley, principio, postulado o proposición científica válida, si no se cuenta con una teoría que la sustente. Es verdad cuando se afirma que no hay ciencia sin teoría.

¿Esta situación es similar en el arte? ¿Es necesaria la teoría para apreciar una obra musical, de teatro o una danza y producir el goce estético?, ¿es necesaria la teoría? ¿Necesita el artista de una base teórica para poder presentar su obra?

A simple vista, dada la naturaleza diferenciada de arte y ciencia, la teoría no sería necesaria para el primero. La ciencia se encarga de probar la verdad de lo que postula y el arte busca la contemplación y la belleza. Por ejemplo, las obras del renacimiento, tuvieron una filosofía humanista claramente definida y establecida. Detrás de las monumentales obras que esta etapa de la historia produjo, había una sólida fundamentación teórica y hasta política. Las diversas corrientes y escuelas que a lo largo de la Historia del Arte se dieron, siempre han tenido explicaciones y fundamentos teóricos.

En realidad, esta dicotomía es forzada e inexistente, tambien el arte necesita de la teoría y de los marcos teóricos conceptuales. Detrás de cualquier obra artística, por muy sencilla que ella sea, está presente una cosmovisión, principios y fundamentos para sustentar y explicar los hechos estéticos. Si bien las diversas expresiones artísticas muestran sus productos para la apreciación, valoración y goce estético, sin embargo, requieren para una comprensión más integral y holista, de marcos teóricos. Por ello, son importantes todas las reflexiones que buscan describir y explicar el arte.

Es bueno señalar, sin embargo, que no todos los lenguajes artísticos han desarrollado sus teorías y reflexiones conceptuales con igual intensidad e interés. Algunas expresiones artísticas tienen desde hace más de dos siglos sólidas fundamentaciones -conceptos, categorías, principios y teorías-, mientras que otras han descuidado, por decir lo menos, este campo de la racionalidad.

Una de estas expresiones, que específicamente en el Perú, no ha trabajado a profundidad la dimensión de la reflexión teórico-conceptual, ha sido la danza, sobre todo en el género folklórico y tradicional. Si bien existen importantes trabajos descriptivos que hablan de la riqueza danzaria en los géneros popular y folklórico, aún no hay trabajos teóricos que superen este nivel del conocimiento. Podríamos decir que en nuestro medio carecemos de una sólida producción bibliográfica que aborde, de manera rigurosa y profunda, el campo de las teorías de la danza, actualizadas y pertinentes.

Es en este contexto, que la Escuela Nacional Superior de Folklore José María Arguedas, a través de su Dirección de Investigación para superar la escasez de bibliografía teórica sobre la danza y el folklore, edita el presente documento bibliográfico, que rescata los planteamientos de autores de diversas latitudes del mundo, reunidos en nuestro país en años recientes, en el III Simposio Internacional de CORPUS, para reflexionar sobre la temática del cuerpo y el folklore.

Con esta producción se busca presentar las reflexiones de diversos estudiosos de países del Asia, Europa y América, con una sólida formación académica y artística, que exponen sus puntos

de vista sobre diversos aspectos referidos al cuerpo, el folklore y la danza.; ya que han convertido a este segmento de la dimension humana en objeto de estudio y reflexión.

Hace más de un siglo, Martha Graham, protagonizó un incidente con su progenitor, que nos parece oportuno recordar. Su padre, en una ocasión en que la célebre bailarina siendo muy niña quiso pasar por ciertas unas mentirillas, observando sus gestos, su postura corporal y sus movimientos, llegó a decirle estas sabias frases: "las palabras podrían decir cuanta cosa, pero el cuerpo imposible, el cuerpo, no miente; el cuerpo no engaña". Con estas expresiones se acuñó una gran verdad: en efecto, el cuerpo es uno de los medios más convincentes y categóricos de comunicación y transmite inequívocos mensajes y contenidos. Pero habría que agregar que, tanto el cuerpo como el movimiento, además, son elementos que pueden producir los más altos niveles de belleza para posibilitarnos el goce estético.

Presentamos pues, para el conocimiento de quienes se interesan por la danza, el cuerpo, el folklore y su desarrollo, los resultados del evento internacional mencionado. Además, aspiramos a que la reflexión y la investigación científica en el campo del arte folklórico y de manera particular en la danza, se profundicen y desarrollen, para ir construyendo ese cuerpo teórico tan necesario para las disciplinas científicas vinculadas al folklore y al saber tradicional.

Roel Tarazona Padilla
Director General de la ENSFJMA

INTRODUCCIÓN

Los estudios del cuerpo culturalmente construido son significativamente recientes en las Ciencias Sociales. La edad media y la contemporánea se dieron la mano para subalterizar al cuerpo frente al espíritu o al alma, en el caso de la primera, o frente a la razón o a lo racional, en la segunda. En la edad media solo pueden disfrutar del paraíso las almas buenas y puras, las que no se dejan seducir por los llamados de la carne o los requerimientos del cuerpo. En la contemporánea el cuerpo, como naturaleza, es enemigo de la razón; al cuerpo y sus impulsos o pulsiones la hegemonía de la razón, pública y visible, le tiene reservado el ostracismo y la invisibilidad: lo privado doméstico.

El imperio de la ciencia en la contemporaneidad, como la de Dios en la medieval, construyeron imaginarios y subjetividades en los que la razón, la mente o el espíritu constituían elementos privilegiados de la sociedad, los que le han permitido al ser humano distanciarse de su animalidad, de su estado primitivo, de su estado de naturaleza. La estructura hegemónica del mundo tenía reservada la cúspide para los más racionales o más evolucionados y el fondo para los arcaicos.

Hablar del cuerpo, como productor de conocimiento, en esas circunstancias era una entelequia, de él se ocupaban las ciencias biológicas y las de la salud, las mismas que, por el imperio de la razón, lo habían convertido en objeto de estudio como cosa mecanizada y, como tal, fue socialmente legitimado.

Las últimas décadas del siglo pasado, sin embargo, nos traen otras novedades, el cuerpo es reivindicado y convertido en unidad mínima de reflexión e investigación para las ciencias y humanidades. Es Marcel Mauss quien, desde 1936, entrevé una relación estrecha entre estructuras sociales y cuerpos que actúan mediados siempre por las tecnologías; posteriores trabajos de Maurice Merleau-Ponty, Mary Douglas y Judith Butler incidieron en el acatamiento del cuerpo a los mandatos sociales, en las respuestas de éste frente a aquellas y en las calidades del cuerpo como productor de conocimiento.

Finalmente hemos llegado a un interés renovado de varias disciplinas académicas para reescribir sus presupuestos teórico-metodológicos partiendo de la comprensión del rol primordial que cumplen el cuerpo y las corporalidades en la sociedad y la cultura y alejándose, sustantivamente, de aquellas percepciones que lo convirtieron en un objeto. Este interés científico, que tuvo sus inicios en países europeos, es actualmente compartido por muchas naciones de habla hispana del continente americano; México, Colombia y Argentina ya llevan una veintena de años en los estudios del cuerpo socialmente afectado y culturalmente construido. Por otro lado, en el Perú, como heredero de culturas múltiples, tiene diversas formas corporales de expresarlas. Por tradición histórica su población ha registrado sus acontecimientos sociales no en la escritura sino en la oralidad y, por haber sido un país colonizado, sus culturas particulares y diferenciadas se refugiaron en el único lugar del cual sus conquistadores no la podían extraer: sus propios cuerpos.

Desde la posición de cultura encarnada y, para dar cuenta de su heredad acumulada, los diversos y plurales lenguajes corporales constituyen herramientas potencialmente valiosas para dar cuenta de sus presencias situadas.El III Simposio de CORPUS fue concebido como un interés local por agenciarnos de saberes académicos de generación reciente y como una invitación a incorporar en la reflexión académica experiencias y lenguajes corporales heterogéneos.

La publicación de estos ensayos seleccionados tiene la intención de incorporarnos al dinamismo científico internacional y, al mismo tiempo, proponer al interior del Perú alternativas teórico-metodológicas renovadas para el análisis y la comprensión de sus prácticas culturales.

El editor

El lado salvaje de la vida: Cuerpos y Emociones

Liuba Kogan
Profesora, Investigadora y Jefa del Departamento de CCSS y Políticas
de la Universidad del Pacífico. Doctora en Antropología por la
Pontificia Universidad Católica del Perú
kogan_l@up.edu.pe

Resumen

El cuerpo representa un nuevo objeto de estudio para las ciencias sociales. En este ensayo examinamos los discursos sobre los propios cuerpos, de individuos que en su práctica cotidiana, cuestionan o resisten los mandatos culturales vigentes del menoscabo de los sentidos y la aversión al ocio y vagabundeo. Los discursos en torno a las experiencias corporales de teatreros, cirqueros y bailarines clásicos iluminan aquella dimensión de la corporalidad que nos arrebata el sistema neoliberal imperante y sus nuevas tecnologías de la información y comunicación: el cuerpo como locus de la emotividad y materialidad.

Palabras claves.- Emociones – cuerpos – sentidos – experiencia corporal

Summary

The body represents a new focus of social science research. This paper examines the discourses of individuals on their own bodies relating to their daily practices, that question and resist cultural mandates forces that impair the development of the senses, and the aversion to idleness and vagrancy. The discourses on bodily experiences of theater people, circus and classical dancers light up the dimension of corporeality that robs us of the prevailing neoliberal system and its new technologies of information and communication: the body as a locus of emotion and physicality.

Key words.- Emotions - body - senses - body experience

"Construir el cuerpo es una cosa de manía, de curiosidad llevada al límite"
(Cirquero)

"Trabajo todos los sentidos, me fijo en los olores, los colores… no hay límites. Cada momento lo vivo tremendamente"
(Actriz)

El presente texto forma parte del número 16 (en prensa) de la Revista DeSignis, publicada por la Federación Latinoamericana de Semiótica (FELS). http://www.designisfels.net/fels.htm

1. El menoscabo de los sentidos

La animalidad, las expresiones colectivas de las emociones y la sensualidad de los sentidos, son sometidas permanentemente –en la vida cotidiana contemporánea- al silencio, al ocultamiento. Como señalara Elias (1997), el proceso civilizatorio nos habría llevado a controlar las expresiones naturales de nuestros cuerpos y como correlato, de nuestra sensorialidad. Esto se manifiesta en el desconocimiento o falta de reconocimiento que las personas tienen sobre sus propios cuerpos. Es decir, a pesar de la profusión de imágenes mediáticas, los cuerpos resultan ser los otros desasidos de la experiencia cotidiana. Una joven universitaria de 23 años nos comenta,

> *"Yo siento que no conozco mi cuerpo y ese desconocimiento hace que haya un quiebre entre lo quiero / no lo quiero; lo cuido / no lo cuido. No lo conozco a pesar de estar encerrada en él (…) o sea vives con él, caminas con él, te miras al espejo y digo "ya este es mi cuerpo". Pero cómo funciona adentro, qué sensaciones tienes cuando haces esto o aquello… este… en el mismo plano íntimo, creo que uno no llega a conocer 100% su cuerpo…"*

Mientras un ama de casa de 73 años señala, "Mi cara no existía para mí (…) Es que yo tengo una máscara, yo así nomás no me quejo, no me gusta que me tengan pena."

En ambos relatos resulta dramático constatar la dificultad para re-conocer el cuerpo como fuente de sensaciones, de lugar de enunciación y de base de operaciones del estar en el mundo.

Lo que parece caracterizar la vivencia corporal de las mujeres de diferentes edades (Kogan 2007) es la percepción de sus cuerpos como imagen, como superficie más que como organismo con materialidad o con densidad. Las mujeres hablan permanentemente de sus cuerpos, sin embargo, les cuesta representárselos como fuente de sensualidad, goce y experimentación de la sexualidad. Es probable que el proceso de urbanización haya contribuido a instaurar la "insensibilización del cuerpo, pero su erotización visual" (Sennett 1997) al facilitar la mirada voyerista de los varones, sobre los cuerpos femeninos en el espacio público. Y adicionalmente, se haya controlado la mirada de las mujeres sobre sus propios cuerpos, impidiéndoles conectarse cotidianamente con su propia vivencia de la materialidad corporal: las mujeres no debían verse desnudas y no conocían su fisiología: los espejos de cuerpo entero solo cubrían las pareces de los burdeles (Ariés 1991).

Este proceso histórico le habría proporcionado a los varones, mayores licencias para conectarse con la materialidad de sus cuerpos; sin embargo –a la vez- se les niega el discurso sobre esas emociones: muy difícilmente los hombres elaboran discursos sobre sus sentimientos y emociones ligados a la materialidad corporal, ya que ello tendería a feminizarlos. Un varón de 69 años nos propone fehacientemente,

> *"Nunca he sido una persona que te pueda decir que he cultivado mi cuerpo para mostrarlo ¿ya? Por decirte como quien digamos, el físico culturismo… todas esas cosas no, no, no, lo que he tratado de mantenerlo sano, ágil y respondón. Ya, pero (risas), pero no, no, como un cultivo de ¡OH! qué bello soy, ni qué lindo mi cuerpo, me vendría mejor esto, o esto otro no. No, no, nunca, nunca, nunca, nunca, nunca".*

La modernidad -desde la idea de la superioridad moral de la razón sobre la emoción-, nos habría llevado paulatinamente al abandono de nuestra capacidad de conectarnos con nuestras emociones y sensaciones corporales: hemos perdido la facilidad del uso de nuestros sentidos: -al

margen de la vista y el oído-, el mundo occidental ha relegado el tacto y el olfato, al olvido; y el gusto, a su mínima expresión. Vivimos cuerpos menoscabados.

Cabe anotar que la percepción sensorial constituye un asunto físico, pero de modo simultáneo y cultural. Resulta significativo mencionar que la enumeración de los sentidos es variable según épocas y grupos culturales. Por ejemplo, en la historia occidental, se encuentran referencias desde cuatro a siete sentidos (Classen 1993: 2-3); mientras que en culturas no occidentales - se han reportado clasificaciones que contemplan dos sentidos: por ejemplo, la percepción visual y la percepción no visual.

Para el caso occidental, Giddens tipifica este proceso de paliación o menoscabo de nuestros sentidos como el secuestro de la experiencia; es decir, un proceso que esconde lo rutinariamente orgánico. Para el autor, "los procesos interconectados de ocultamiento que apartan de las rutinas de la vida ordinaria los siguientes fenómenos: la locura, la criminalidad, la enfermedad y la muerte, la sexualidad y la naturaleza" son inherentes a la experiencia moderna (Giddens1998:199): sentimos incomodidad, asco y vergüenza frente al moribundo, al cuerpo desnudo de una mujer u hombre viejo. Y una forma de lidiar con lo obsceno en las sociedades modernas, ha sido su disimulo. Por ello, habrían desaparecido las fórmulas sociales para lidiar con el envejecimiento, para asistir al moribundo, para tratar al loco, etc. Solo los expertos parecen conocer fórmulas para afrontar –en instituciones totales- la enfermedad y la muerte o cualquier otro fenómeno considerado obsceno.

Elías (1989: 109) en su magnífico libro, La soledad de los moribundos, describe como hecho inusual, los cuidados y compañía que le brindó Anna Freud a su padre en el proceso de morir,

> *"El tumor despedía un olor cada vez más nauseabundo. Ni siquiera su fiel perro se acercaba ya a él. Tan sólo su hija Anna Freud, con indomable fortaleza y amor por el padre moribundo, siguió ayudándole en las últimas semanas y le salvó de sentirse abandonado".*

La estética de puritanismo corporal; es decir, de la higiene y del ocultamiento de nuestros fluidos y olores corporales resultó ser la otra cara de la medalla del menoscabo de los discursos sobre nuestra corporalidad y nuestras emociones. Hoy son incontables los discursos publicitarios de productos y servicios ofrecidos para encubrir nuestra animalidad orgánica. La estética de lo ligero – puritano, nos propone esconder la densidad de nuestra experiencia corporal cotidiana.

La estética de lo ligero –puritano, se impuso con la cultura del entretenimiento a fines del siglo XIX en detrimento de la cultura popular urbana que desplegaba narrativas de lo maravilloso, lo obsceno, lo dionisíaco y fantasmagórico: es decir, de la carnalidad y sus fluidos (Abruzzese y Miconi 2002). Vale la pena recordar los freak shows, producto de la cultura popular urbana norteamericana, que mostraban -hasta iniciada la Segunda Guerra Mundial-, los cuerpos anómalos -producto de desórdenes endocrinos- de hombres obesos, mujeres con barba, enanos y gigantes, etc. Muchos de ellos adornados con historias extraordinarias en torno a las temáticas fantásticas de los eslabones perdidos entre animales y hombres o reyes y reinas de mundos remotos (Garland 1996). Las atroces imágenes de los cuerpos mutilados de soldados que regresaban del escenario de la Segunda Guerra Mundial desdibujaron el goce y curiosidad alrededor de los cuerpos materialmente anómalos, a la par que la endocrinología explicaba aquellos -otrora cuerpos fantásticos- como producto de errores metabólicos. La sensibilidad por el cuerpo como materialidad desbordada, terminó por sucumbir hacia otro tipo de narrativas corporales desplegadas por la industria del consumo; en particular, por las maquinarias narrativas de la publicidad: cuerpos – superficie portadores de

belleza y salud; en particular, los cuerpos fitness, conquistados solo a partir de un trabajo corporal extenuante y sujeto a recomendaciones de sofisticados sistemas expertos.

Por ello, las sociedades occidentales contemporáneas nos proponen políticas para conjurar el ocio y el vagabundeo. Caminar sin rumbo, sentir la brisa marina o jugar sin necesidad de obtener ganancias, son catalogadas como "pérdida de tiempo". La sociedad occidental nos propone programas "listos para llevar", que terminan por impedirnos la conexión espontánea con los otros y con nuestras propias emociones. Por ello, para lograr cuerpos eficientes que evadan el ocio y el vagabundeo creativo, se desarrollan enclaves de actividades para el desgaste físico. Los gimnasios y la cultura del fitness (Kogan 2004) constituyen territorios privilegiados para la construcción de cuerpos cuyo horizonte de sentido es responder al sistema capitalista neoliberal: trabajadores siempre dispuestos al movimiento, al cambio y a la flexibilidad. En estos espacios la producción corporal es visible: espejos, monitores de TV y grandes ventanales nos muestran abiertamente el esfuerzo corporal. Voluntad que debe ser medida por sistemas expertos: sudor y esfuerzo son socialmente valorados, pues nos muestran alejados del ocio y el vagabundeo, sinónimos de fracaso personal.

Como corolario, podemos proponer tres modos de abordaje de lo corporal de cara a los relatos explorados:

1. El cuerpo como interface entre el yo y el mundo. Es decir, el cuerpo como piel y superficie que intermedia entre un adentro y un afuera.
2. El cuerpo como locus de contención del yo: el cuerpo como templo o prisión del alma o la compleja relación entre cuerpo e identidad del yo. Un varón de 39 años relató en el contexto de una entrevista lo siguiente,

   "mi cuerpo es mi prisión: somos seres pensantes… con muchas posibilidades –pero hasta cuando estás viejo- tú puedes estar lúcido, y tu cuerpo es una cajita que te entierra... sí, eso es así. Claro que aprecias tu cuerpo, lo estimas, fisiológicamente lo tratas de cuidar para que ande mejor, lo alimentas mejor, mejor combustible, y todo, pero al final es tu prisión, ¿no?"

3. El cuerpo como materialidad o carne; es decir –como señala Grosz (1999:382) una organización de carne, órganos, nervios, músculos y estructura ósea cohesionada y animada.

Podemos proponer que los relatos contemporáneos del menoscabo de los sentidos y de aversión al ocio y vagabundeo creativos, tienden a privilegiar los cuerpos en su dimensión de interface y de materialidad. En el primer caso, exaltando el cuerpo como superficie estética principalmente desde la cultura del entretenimiento y en el segundo, el cuerpo como locus del ejercicio medicalizado y medible desde los sistemas expertos de la cultura fitness.

2. Teatreros, cirqueros y bailarines… Diatriba en favor de la sensorialidad

"El cuerpo se expande, se forma según la práctica que realices" (Cirquero)

Teatreros, cirqueros y bailarines clásicos entrevistados iluminan -a partir de su experiencia- al cuerpo en su interacción con el yo. Práctica de la que nos privan las culturas del entretenimiento y

del fitness, en la medida en que exacerban nuestro estar en el mundo de modo ligero y desconectado de nuestros cuerpos, de nuestros sentidos y de los otros sujetos /cuerpos, al desvalorizar nuestras propias narrativas cargadas de historia y densidad.

Nos interesa sobre manera rescatar las narrativas de los artistas en escena pues, las teorías sobre los cuerpos han tendido a proponerse desde una epistemología de la disrupción (Kogan 2007). Se ha teorizado a partir de los cuerpos de la tortura, de la enfermedad, de la discapacidad física, de la intersexualidad o de hermanos gemelos siameses, etc. Tal vez porque, esas situaciones extremas producían reflexividad en los sujetos, lo que permitía su estudio a partir de entrevistas. Sin embargo, poco se ha avanzado en el establecimiento de una epistemología que se funde en cuerpos que –considerándose normales- trasgredan algunas de las tres maneras de concebir la corporalidad: como interface, como contención del yo o como materiali

Así, una forma de releer este proceso civilizatorio, consiste en identificar grupos sociales que hayan logrado expandir sus cuerpos para dotarlos de densidad e historia. En este caso, decidimos indagar acerca de los discursos sobre la corporalidad de artistas de circo, teatro y danza [2].

2.1 La epifanía corporal: el origen del cambio.

Un elemento común en la génesis de la historia corporal de estos artistas, es el momento de epifanía: la revelación de poseer un cuerpo culturalmente devaluado e incapaz para la acción social: cuerpos gorditos, torpes, feítos,

"Me decían en la adolescencia que era tímida, gordita y salir de esa visión me costó" (Actriz)

"La historia de mi cuerpo parte de una torpeza absoluta hasta conocerlo y dominarlo" (Cirquero)

"Yo siempre me he considerado un tipo feíto, sin importancia, y esa es la razón principal por la que soy actor. En el colegio siempre fui el gordito y me fastidiaban por eso. Me herían por eso." (Actor)

Esta conciencia sobre la corporalidad -surgida en la niñez o adolescencia- difiere de aquella, producto de situaciones límites en la que se colocan cuerpos adultos ligados a identidades consolidadas: los cuerpos de la tortura, la enfermedad, el dolor. El momento de la epifanía, permite a estos jóvenes emprender un proyecto personal en pos de construir otros cuerpos - identidades que les permitan redefinir el sentido de su historia personal.

Cabe señalar que estos cuerpos/sujetos conscientes de sus limitaciones para performar socialmente, se proponen una transformación significativa: la inversión radical de sus cuerpos e identidades. La forma de acercarse al entrenamiento y disciplina para construir nuevos cuerpos e identidades es bastante variada e implica en algunos casos caminos truncos y en otros, un hallazgo prematuro,.

"Terminé el colegio con 15 años y era un flaquito chato, cabezón y de hombros estrechos. Imagina a los compañeros de colegio. Yo recuerdo que me pusieron espalderas para corregir esa clásica postura mía y los compañeros crueles me fastidiaban tanto que me la tuve que quitar. Entonces he crecido con eso y me ha permitido desarrollar en autoestima, que desarrollé sabiendo qué tenía corporalmente.

2 Agradezco profundamente a Úrsula Cazzorla, estudiante de la Facultad de Comunicación de la Universidad de Lima, quien accedió a compartir conmigo el material de sus entrevistas.

El teatro me ayudó a mostrar lo que yo quería decir" (Actor).

"Es como si a través de la educación, la misma crisis de la adolescencia, el cuerpo escondiera distintas preguntas… Es difícil expresar los cambios que ha tenido el cuerpo, porque hay un momento de descubrimiento" (Actriz).

El proceso de adquisición de un nuevo cuerpo /identidad es percibido como un recorrido complejo, denso y de modo alguno lineal.

"El cuerpo que tenías de adolescente, tal vez gordito o qué sé yo, comienza a tener más forma. Pero a la vez encuentras otras crisis y, cuando recoges toda la información hacia el final te das cuenta de que realmente todo es un todo. La técnica del actor tendrá que ser mucho más sabia para lograr que el actor atienda tanto al nivel físico, emocional y psíquico; de tal manera que pueda cuidarse dentro y fuera del escenario. De lo contrario, el cuerpo no va a lograr una conciencia en sí, que permita salvarse". (Actriz).

"Cuando yo era niña era muy tímida y eso lo reflejaba mi cuerpo. (…) Tenía muchas cosas que soltar, que abrir, que romper, para tener más movimiento, para adelgazar eso que tenía acumulado. Era una niña que acumulaba mucho por adentro. No era delgada, era un cuerpo que no estaba equilibrado en ese aspecto. A los doce entro a teatro y por el hecho de soltarme poco a poco en público y tener que hacer dinámica con otras personas me doy cuenta de mi cuerpo por primera vez y es allí cuando empieza mi vida consciente de lo que quiero hacer con mi cuerpo (…) Empecé a adelgazar, a gritar lo que no grité, a decir no, cuando quise, a poner límites. Entro a la danza a los 14 o 15 y empieza otro camino" (Actriz).

2.2 El engrandecimiento de los sentidos.

El proceso de entrenamiento y la práctica continua parecen generar una expansión de la capacidad corporal en términos de fortaleza o equilibrio, pero a la vez de engrandecimiento de los sentidos; a partir de una política del detalle, que permanece oculta cuando los cuerpos entran en escena. Es decir, el esfuerzo y el dolor que muchas veces infringen los duros entrenamientos no forman parte de la performance artística en el escenario, a diferencia de los cuerpos fitness que se desarrollan en enclaves de desgaste físico como los gimnasios, en los cuales la transparencia del esfuerzo forma parte del valor asignado al cuerpo en el marco de una política de producción corporal totalmente transparente: gritos de dolor, sudor, espejos y monitores de TV e incluso grandes ventanales que muestran al público de las calles, los constantes entrenamientos. Remarquemos pues, que los cuerpos en escena de los artistas cirqueros, teatreros o bailarines esconden el duro proceso de producción corporal,

"Mi cuerpo… tiene muchas marcas, me da vergüenza ponerme bikini, tiene moretones, quemaduras, marcas que no se ven… Cada vez que las veo recuerdo todo el esfuerzo" (Cirquera)

"Uno va aprendiendo a tener conciencia de las pequeñas cosas, de las pequeñas imperfecciones, de los pequeños detalles, de cada una. Es siempre un aprendizaje contínuo" (Bailarina)

Si en el caso de los cuerpos producidos en los gimnasios admiramos las horas de duro trabajo; en los cuerpos en escena gozamos con las habilidades corporales que parecen innatas

al ocultar su duro proceso de producción. Esto último parece producir una vivencia de intermitencia corporal: los artistas viven dos cuerpos: el del escenario que desencadena grandes capacidades corporales y el de la vida cotidiana –que muchas veces implica sufrimientos considerables-,

"La mayoría de bailarines viven tomando pastillas, antiinflamatorios, paran inyectándose… mi cuerpo se ha maltratado bastante… (Pero) dentro de escena es un cuerpo fuerte y fuera es un cuerpo maltratado, pero la gente no lo nota. Uno lo siente" (Bailarín).

"… mi cuerpo y sus condiciones físicas son superiores en escena que fuera de escena… Me sale una agilidad y fuerza que normalmente no tengo, pero el hecho de verme activado por la observación me ha dado muchos ejemplos y una diferencia a mi favor en el escenario" (Actor).

El cuerpo como contención del yo, el vínculo cuerpo - emotividad, son engrandecidos en el entrenamiento corporal y su presencia escénica. La división cartesiana cuerpo –mente se trastoca en una unicidad producto del recorrido que va desde una disciplina casi sacrificial de los cuerpos domesticados en privado; hasta su activación mágica en escena, producto de la observación de los otros: "el cuerpo te salva", "el cuerpo te cura el alma".

Podríamos aventurar en los discursos analizados una suerte de revancha ontológica: de adolescentes estigmatizados a causa de cuerpos poco valorados para establecer vínculos con otros y consigo mismos; a cuerpos engrandecidos capaces de sentir y de posicionarse mágicamente en escena: cuerpos perfeccionados y almas capaces de sentir. A diferencia de los cuerpos producidos en los gimnasios, los cuerpos en escena curan el alma porque ocultan el momento de la epifanía: ocultan sus miserias originarias. Y permiten finalmente, una unidad ontológica cuerpo- emoción: se trata de cuerpos/sujetos en una nueva unidad viviente con densidad histórica,

"Mi cuerpo es mi principal compañía… es un cuerpo despierto. El cuerpo no miente…. No escucho a la gente... veo su corporalidad" (Bailarina).

"Mi cuerpo es todo: para mí es mi casa, mi carro, mi todo. Con él me desplazo, vivo, siento… trabajo todos mis sentidos. Me fijo en los olores, los colores… no hay límites. Cada momento lo vivo tremendamente" (Actriz).

Cuando los artistas explican qué o cómo es su cuerpo, encontramos una gran riqueza léxica que nos permite ver desde dónde puede expandirse el cuerpo: el cuerpo expresa voluntariamente o incluso sin voluntad ("el cuerpo habla, tiene palabra"); el cuerpo escucha (al propio sujeto como a los demás), el cuerpo siente y percibe un adentro y un afuera corporal. El cuerpo se hace transparente y "pierde inocencia". "Es un cuerpo que percibe, sensitivo, que está como una esponja…"

En síntesis, el trabajo corporal de cirqueros, teatreros y bailarines, nos muestra una dimensión que el sistema capitalista neoliberal nos tiende a arrebatar: cuerpos que pueden salvar el alma, al permitirle al sujeto unificar cuerpo y emociones: convertirlo en productor de sentido. Dignificar los cuerpos y los sentidos, valorar el ocio y el vagabundeo permiten dotar unicidad a lo viviente, redefinir la división cartesiana y como señala Maffesoli (2007: 54), "ensalvajar la vida".

Bibliografía

- ABRUZZESE, A. y A. MICONI (2002). *Zapping. Sociología de la experiencia televisiva.* Madrid: Cátedra.
- ARIES, P (1991). (dir.) *Historia de la vida privada. Sociedad Burguesa: aspectos concretos de* la vida privada. Buenos Aires: Taurus.
- CLASSEN, C (1993). *Worlds of Sense: Exploring the Senses in History and Across Cultures.* Londres y Nueva York: Routledge.
- ELIAS, N (1977). *El proceso de la civilización. Investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas.* Santa Fé de Bogotá: F.C.E.
- ELIAS, N (1989). *La soledad de los moribundos.* México D. F.: F.C.E.
- GARLAND, T (1996). *Freakery. Cultural Spectacles of the Extraordinary Body.* (ed.).Nueva York: New York University Press.
- GIDDENS, A (1998). *Modernidad e identidad del yo. El yo y la sociedad en la época contemporánea.* Barcelona: Ediciones Península.
- GROSZ, E. (1999). *"Bodies-Cities" en PRICE y SHILDRICK (eds) Feminist Theory and the Body.* Nueva York: Routledge.
- SENNETT, R.(1997). *Carne y Piedra. El cuerpo y la ciudad en la civilización occidental.* Madrid: Alianza Editorial.
- KOGAN, L. (2004) ."*Performar para seguir performando: la cultura fitness" en Anthropológica* no. 23.
- KOGAN, L. (2007).*La insoportable materialidad de lo corporal. Cuerpos e identidades.* (Tesis doctoral en antropología) Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- MAFFESOLI, M. (2007).*En el crisol de las apariencias.* México D.F.: Siglo XXI Editores.

Embodying Traditional Symbolism: The Re-Actualization of Philosophical and Religious Values in the Practice of Chinese Martial Arts.

Alessandro Lazzarelli
Institute of Anthropology National Tsing Hua University

Resumen

Las artes marciales de China han adquirido gran visibilidad, no solo entre las sociedades chinas, donde se consideran un legado histórico, sino también entre los países occidentales. A pesar de las reformas nacionalistas de China introducidas por el Estado durante el gobierno Republicano y más tarde por el Partido Comunista, donde ambos buscaron desvincular las creencias mitológicas y religiosas, con el objetivo de enmarcarlo bajo un modelo de deporte nacional, aún así las artes marciales siguen evocando un simbolismo tradicional. En efecto, no es inusual encontrar grupos de facultativos o escuelas que todavía reclaman su pertenencia a un estilo de linaje, un maestro famoso, o heredero cuyos compromisos al estudio de la cultura tradicional china van más allá del entrenamiento corporal. En éste documento, mi objetivo es demostrar cómo la práctica de artes marciales en las sociedades modernas pueden producir una continuidad, o mejor dicho una reactualización del simbolismo tradicional mediante el compromiso del facultativo. Concretamente, tomaré como ejemplo a un grupo de facultativos italianos que son devotos a las enseñanzas de su gran maestro chino y están involucrados en la preservación de los valores culturales tradicionales chinos conectados al desarrollo de éste arte antiguo. Sugiero que las técnicas corporales de las artes marciales por el motivo que evocan al simbolismo tradicional, permiten que el facultativo personifique significados, valores, y principios que están imbuidos en contenido filosófico y religioso. En éste contexto, el cuerpo se convierte en un conducto para la reactualización de las tradiciones con el presente.

Palabras claves.- Artes Marciales, Personificación, Técnicas Corporales, Simbolismo Tradicional, Valores Filosóficos y Religiosos, Reactualización, Herencia.

Abstract

Chinese martial arts have acquired a widespread visibility, not only within Chinese societies, where they are considered as a legacy of long history, but also throughout Western countries. Although China's nationalist reforms, introduced by the state during the Republican government first, and the Communist Party later, have sought to disentangle them from mythological and religious beliefs, with the attempt to frame them under the model of national sport, martial arts continue to draw upon a traditional symbolism. Indeed, it is not unusual to find groups of practitioners or schools that still claim their belonging to a style's lineage, a famous master, or his heirs, and that are engaged in the study of Chinese traditional culture beyond bodily training. In this paper, I aim to show how the practice of martial arts in modern societies may bring about a continuation, or better, a re-actualization of traditional symbolism through the commitment of the practitioner. Specifically, I will take as an example a group of Italian practitioners, who are devoted to the teaching of their Chinese Grandmaster and are involved in preserving Chinese traditional cultural values connected with the development of this ancient art. I suggest that martial arts' bodily techniques, for the very fact that they draw upon a traditional symbolism, allow the practitioner to embody meanings, values, and principles, which are imbued with religious and philosophical content. In this sense then, the body becomes a conduit through which traditions can be re-actualized into the present.

Key Words.- Martial Arts, Embodiment, Bodily Techniques, Traditional Symbolism, Philosophical-Religious Values, Re-Actualization, Legacy.

Introduction

The study of martial arts, specifically of those considered as Chinese fighting techniques, is not an easy task. First of all, there is the problem of tracing a clear line of development of these forms of art though Chinese history. In fact, we know that before acquiring a national and rational character, martial arts were practiced and passed on from masters to disciples in local and unofficial ways, thereby following a traditional mode of transmission and embracing a mythological or religious symbolism. The second problem is given by the lack of official written records, substituted, especially in recent times, by a multitude of material written in most cases by masters and practitioners attempting to shed light on the origin or characteristics of the style practiced. This second point is strongly connected with the first, as the mythological symbolism previously associated with masters and practitioners has contributed to the creation of various narratives, mainly characterized by obscure and mystical contents. The third problem stems from the complexity that a definition of Chinese martial arts presents. In fact, although traditionally conceived as disciplines related to techniques of self defense and combat, in modern societies they do not always belong to the domain of these techniques, but can be approached and practiced for different purposes, such as bodily cultivation, sportive competition, folkloristic performances, and so forth.

In this paper I focus on the traditional symbolism associated with the practice of Chinese martial arts. In particular, I will show how the practitioner embodies certain philosophical and religious values, which were traditionally connected with bodily techniques and which continue in modern societies to give them a profound and in a certain sense transcendent character. Initially, I will discuss the role played by folk history in the construction of traditional narratives, and how this influenced the transmission and reproduction of the legacy of fighting systems. Secondly, after a brief historical overview of the transformations of fighting techniques in China, particularly during the Republican and Communist periods, I will turn to an examination of those traditional symbolisms associated with Chinese martial arts. Here, I will take into account certain philosophical and religious values that, according to the traditions, cannot be separated from bodily practice. Then, I will explore the practices of a group of Italian practitioners, who are committed to the embracement and transmission of Chinese martial arts taught by their grandmaster. This case study outlines whether and how traditional symbolism is re-actualized into the present. Such re-actualization should be comprehended in light of the epistemological model of embodiment as "the existential ground of culture and self elaborated by Csordas (1999), according to which the body constitutes an existential condition of life and different modes of bodily objectification are directly influenced by culture.

Martial Arts

With due recognition of the tendency to oversimplify a complex and polyvalent domain, which cannot be extensively treated within this paper, let us attempt to provide a definition of martial arts. Like the term itself suggests, martial arts are artistic forms applied to martial purposes, which is to say that they combine an artistic mode of working with the body with combat and self-defense techniques. Chinese martial arts represent one of the most ancient systems of these artistic forms of bodily techniques, encompassing several styles that distinguish themselves from one another through diverse emphasis on specific bodily postures, but, at the same time, share common principles. As the aim of this paper is not to provide an analysis of specific bodily techniques from different styles, it is sufficient to recall here that despite the differences determi-

ned by geographical and historical variants, Chinese martial arts—though the discourse could be extended also to Japanese martial arts—are characterized by three main components. First, the artistic element that is expressed through the performance of codified forms and the ritualistic structure of a lesson. Second, bodily techniques that can be used for self-defense, but at the same time improve health conditions. Third, traditional meanings and symbols associated with bodily techniques, which can be assimilated and integrated into different cultural contexts, especially in the light of cultural globalizing tendencies.

Some authors (Jones 2002; Klens-Bigman 2002; Shmieg 2005) have emphasized deeper dimensions in Eastern forms of martial arts, beyond the training of fighting techniques. Among those elements that distinguish Chinese martial arts from mere fighting techniques is a traditional symbolism from which the ritualistic form of a lesson is drawn, and which reproduces behaviors and practices typical of a ritual into the space created during training.

At the same time Chinese fighting systems represent the legacy of a long history. In this regard, Green (2003) suggests that martial arts are social tools as they not only serve as a means of self-defense or self-improvement, but also provide individuals with bodily experiences that can be elaborated under the physical, social, and psychological domain. Moreover, the author views in the way martial arts' history is constructed, which is malleable and often invented, apeculiar folk tale that re-invent narratives to the service of the community. It is this type of narrative that will be examined in the next section, before I move on to the historical reconstruction of the changes that Chinese martial arts has undergone since the Republican era.

Knowing Chinese Martial Arts through Folk History

As mentioned before, it is hard to provide a unitary model that explains the history of Chinese martial arts. The lack of official written records and, most importantly, of institutions engaged in the transmission of these artistic forms of fighting before the Republican period, has led to the production of several narrative versions, usually considered part of folk history. Before attempting a brief historical reconstruction of the social transformations martial arts underwent in China during the twentieth century, it is worth clarifying the role folk history played in transmitting knowledge of these discipline to the present.

Folk history is represented by all those anecdotes, legends, and other traditional narratives through which a specific knowledge is transmitted over time. It refers to stories that can be told under the form of myths or legends, most of the time within traditional philosophical and religious systems [1]. In order to better comprehend what kind of communication folk history brings about, it is important to compare it with other forms of historical narratives, whose style and content may differ significantly. In this regard, Green (2003) distinguishes between "scientific history" (historiography) and "folk history" (hagiography), explaining the main characteristics of these two different kinds of narrative. According to the author (2003:1-3), whereas in historiography the contents of a story is less important than its clarity and accuracy, and the emphasis is placed upon corroborating facts with valid documentation, hagiography serves the function of glorifying particular persons. In fact, it is common to find folk tales that attribute glorious gestures

1 Here I use myths and legends as two synonymous terms. For a better comprehension of Chinese mythology see Werner (1971).
2 In this context I use the term lineage to refer to the system of ancestors and descents who transmit the knowledge of a martial arts' style along vertical relations, even in the absence of kinship ties.

or supernatural powers to martial artists, who are known as founders of a specific style or of what can be defined as a sort of lineage of a specific school [2]. For example the centrality of biographical accounts emerges clearly in Chinese martial arts novels such as "Green Peony" (Wan 2009) and "Fox Volant of the Snowy Mountain" (Yong 1993), which suggest that one of the recurrent themes of martial arts fiction is the idealization of martial heroes rather than detailed description of their combat.

Unlike scientific history, folk history is characterized by legends, which are peculiar narrative forms grounded in the biographies of historical value that usually tell extraordinary events. As mentioned before, the biography of the founder is frequently narrated in the literary form of legend. It is sufficient to note that these accounts maintain their plausibility among group members who pass them on as narratives. In this regard, Green (2003:3) points out three main characteristics of legends: they are set in the historical reality of the group; they are populated by human characters; and they focus on recurring issues of the group. Moreover, as they are usually orally transmitted by multiple and anonymous creators, folk histories can be modified by ordinary people or leaders of the group. Indeed, they may undergo transformations or adjustments according to the needs of the speakers, which over a long period produce a distortion of the narrative itself. As Hudson suggests, such distortion could be due to the fact that folk histories "are a fundamental means for interpreting experience and organizing behavior" (Green 2003:3).

Finally, it is worth mentioning that in modern society, where globalizing forces and mass-media consumption significantly influence transmission of traditional narratives, folk histories—in this case we are referring specifically to those of Chinese martial arts—can also enter and circulate within different cultural contexts through the cinematographic industry. For instance, in his work "Kung Fu Cult Masters" (2003), Hunt shows the trans-cultural impact that kung fu movies from Hong Kong had on the Western world. Presenting various cases of cinematic representation found in Hong Kong movies, such as the mythology of the Shaolin Temple, the polyvalent image of Bruce Lee, kung fu comedies, and the role of Chinese martial arts stars, Hunt explains how martial arts films contributed to the spreading, forging, and re-invention of the Chinese kung fu hero imaginary on a trans-national scale.

A Brief History of Chinese Martial Arts

It is important to frame the history of Chinese martial arts within the context of major transformations brought about by state control of both physical culture and physical education (see Brownell 1995). Indeed, the idea of martial arts, similar to national arts—often indicated by the Chinese characters guo shu as it is conceived in modern society, is the result of a nationalist effort to rationalize and nationalize these artistic bodily forms, to shape and explain them in accordance with a model of modern nation-state that started to develop in China since the Republican era.

In his dissertation "Cultivating the National Body", Morris (1998) provides a thorough historical reconstruction of the process of nationalization that Chinese martial arts underwent since the late Qing dynasty. As the author puts it, this is the story reinvented "by individual urban mar-

[3] Note that the definition of martial arts is expressed in Chinese language by the character wu that stands for martial used in conjunction with the character shu that indicates art. The character guo H means "country" and it is used in conjunction with the character shu to emphasize the national character of Chinese martial arts.

tial artists, private organizations, and the state itself, to make the world of martial arts safe for New China and for modernity" (1998:433). Central to the construction of a national form of martial arts, which was part of what Morris defines as "an internationally acceptable physical culture", was the replacement of all those superstitious and feudal beliefs transmitted by martial artists with rationalized and scientized conceptions of bodily techniques [4]. In fact, this uniquely Chinese modernity, reflected especially by development of a national physical culture, implied the acquisition of a new epistemological model, specifically the one found in Western science.

Morris shows that, whereas the first attempt of nationalization of martial arts first appeared in the late Qing era, as supported by the history of the Jinwu Association (Jinwu tiyuhui) during the decade starting from the 1928 (the so called Nanjing Decade), such a project continued under the tutelage of the Central Guoshu Academy (Guoshuguan). Referring to the ideology embraced by the Guoshuguan, Morris states that "a central Guoshu Academy was required, all understood, because guoshu was a national body of arts and knowledge" (1998:487). Among the main problems faced by the Guoshu Academy, Morris points out the one related to the feudal and superstitious legacy of martial arts that dominated the public imaginary of masters and sages. Another problem lays in its terminology, imbued with supernatural mystical conceptions that were considered too occult and obscure for the masses to understand. Such terminology was associated with the mysticism pursued by martial artists of the feudal age, which was seen as anti-scientific and in opposition with the project of modernization pursued by the state (Morris 1998:488-91). In other words, the effort of disentangling fighting systems from a traditional symbolism—dominated by religious, spiritual, mythical, and supernatural elements all merged together in an undifferentiated whole—was the equivalent of re-orienting ancient bodily practices from the feudal and superstitious past toward the scientific realm, to create a scientific and modern body of physical culture.

An alternative explanation of the nationalization of physical culture is provided by Brownell (1995:22), who suggests that the tight connection between body and nation promoted by Chinese nationalism stems from a peculiar tendency of somatization among Chinese people, according to which social tensions are often expressed through a bodily idiom, which can be resolved through the healing and strengthening of the body.

After the founding of the Communist Party under the People's Republic of China in 1949, the maintenance of a national body of martial arts continued by means of its inclusion in the institutions committed to the promotion and development of a peculiar Chinese physical culture. Specifically, the Martial Arts Section in the Sport Directorate of the Physical Culture and Sports Commission contributed to the development and divulgation of martial arts according to the model of national sport. During this period, publications and articles in sport magazines flourished, rules for martial arts competition were published, and regulations sets for standardized forms of various styles were developed (Henning 2003:30-1). Finally, a series of attacks on feudal martial arts culminated during the period of the Cultural Revolution when a series of undesirable practices became the target of the government's policy of control. Among those elements considered by the Party Cadres as feudal practices, Henning (2003:32) points out loyalty to the teacher rather than the state, false claims regarding the therapeutic property of these bodily disciplines, false claims about the use of inner energy, and the use of philosophical terminology to explain basic principles.

4 For a better comprehension of superstitions and the policy of suppression of superstitious beliefs promoted by the Chinese Republican Government see Nedostup (2009).

Philosophical and Religious Values in Chinese Martial Arts

We have seen how the development of Chinese martial arts is intertwined with the policy of control introduced by the state during the Republican government first, and the Communist Party later. Such a policy was part of a nationalistic project, which aimed to eradicate superstitious beliefs and feudal practices in order to elevate the nation to modernity. In this context, the history of Chinese martial arts is essentially a process of cleansing and redefining of various practices, originally associated with a traditional symbolism, into standardized and rationalized forms of bodily techniques that could find legitimacy in the new concept of physical culture. To put it differently, it is the attempt to standardize and rationalize local practices into a legacy on a national and global scale.

According to the previous observations then, when we study contemporary practices of Chinese martial arts, we might expect to find systems of bodily techniques conceived and transmitted in the scientized and rationalized way previously outlined. Yet, this is not the case. Actually, the phenomenon of Chinese martial arts in contemporary societies shows that the project of forging a new body of fighting techniques disentangled from a traditional symbolism succeeded only partially. The actual situation is more similar to what Donohue (1994:89) suggests when he claims that "stereotypical ideas about the martial arts imbue them with a supernatural dimension that makes them special, and places them outside the realm of activities like boxing or wrestling, that are merely sport or physical activities". Before discussing a case study of Chinese martial arts practitioners, let us examine more closely those beliefs and practices that represent the feudal and superstitious part of bodily techniques in the eyes of the Chinese government.

When we talk of traditional symbolism, we may refer to all those narratives, ideas, and representations that invoke those ancient cultural concepts and meanings that appear in modern societies as typical elements of a tradition and its specific history. In this case, we are dealing with Chinese traditional culture, more precisely with a stratum of philosophical, spiritual, and religious elements that, as mentioned before, contributed to the forging of the unique figure of the Chinese kung fu hero. For instance, Donohue (1994) points out the complex symbolic nature of Asian martial arts, wherein the action brings about a meaning given by a tradition of both thought and movement. As he writes, "perhaps the most distinctive aspect of the martial arts is the strong association of nominally physical techniques with well developed philosophical and spiritual ideas" (1994:36).

In the realm of traditional symbolism associated with Chinese martial arts, two main aspects emerge: the knowledge passed on through folk history, encompassing myths, legends, and other folk narratives, and the knowledge transmitted by means of ancient texts belonging to a religious-philosophical tradition, which are believed to be connected with the bodily practice. Folk history has already been introduced in the previous section. It encompasses folk narratives in the form of legends or myths, which tell special stories or events related to peculiar subjects, often characterized by supernatural or magical powers that transcend ordinary life. Folk history is usually orally transmitted and for this reason can change its form, even though it is the expression of common archetypical models connected with human dimensions. Folk narratives of Chinese martial arts focus mostly on exceptional masters, who are known for their supernatural powers, and for the embracement of a unique lifestyle that exalts a mystical path of withdrawal from society and cul-

tivation of body. Supernatural powers are believed to derive from qi ^ cultivation, in accordance with Chinese cosmological theories of yin-yang and the Five Elements, as the ultimate result of a mystical path pursued by the master-sage through the course of an ascetic life. In addition, legends emphasize the secret character of the master's knowledge, which is transmitted orally to the practitioner only after the latter has followed the former's teachings with commitment and loyalty.

On the other hand, the traditional symbolism refers to ancient texts whose philosophical-religious principles influenced the development of martial arts. In this regard, although many legends associate the Shaolin Temple in Henan Province of China with the origin of Chinese fist techniques, it is the Daoist tradition with its conceptions of bodily cultivation that provided a further philosophical and spiritual dimension to these techniques. Shahar (2008) notes that the influence of Daoist language on martial artists was largely determined by the transformation and integration of daoyin ap?[into the newly emerging methods of hand combat [5]. Through integration into hand combat methods, this gymnastic tradition acquired a martial dimension, providing fighting techniques with a therapeutic and religious significance (Shahar 2008:147). Thus, the incorporation of Chinese health practices, associated with medical and religious symbolism, gave rise to a theorization of late imperial martial arts, transforming not only their training routines but also their purpose. This directly affected martial artists, who, beyond conceiving the practice in terms of military techniques or simple movement of limbs, started to incorporate rich vocabularies of medicine, religion, and philosophy, identifying their bodies with cosmological dimensions, especially concerning the cardinal universal principles of the Daoist tradition (yin-yang, the Five Elements, the eight trigrams, etc.). In this sense then, the body becomes a microcosm that represents on earth the cosmological order of the macrocosm, a re¬enactment of the process of cosmic evolution, and this is best reflected in the movements of those styles mostly influenced by Daoist longevity techniques, such as Taiji Quan, Hsingyi Quan, and Bagua Quan, through which the practitioner repeats the process of universal evolution (Bidlack 2006:180-182, Shahar 2008:154). We can observe how these styles, after their synthesis with Daoist gymnastics, started to combine movement and mental concentration, healing, and religious self-cultivation, wherein the adjective "martial" is only one aspect of these practices. It is evident then, as Shahar (2008:180) puts it, that "Chinese hand combat is a self-conscious system of mental and physical self-cultivation that has diverse applications of which fighting is but one".

In a similar way, referring to the link between spiritual ideas and Chinese martial arts, Donohue (1994:37) notes that the philosophical and religious system of Daoism had a significant impact on Chinese fist methods, as these techniques started to be taught in conjunction with physical and spiritual theories based on breathing exercises for nourishing qi. It is interesting to note that among the Daoist texts commonly associated with Chinese martial arts, the Daodejing is probably the most popular referential work for martial artists in Western countries. In fact, partly because of the many translations of the text now available in the West, it is widely regarded by martial artists of Chinese styles as an important philosophical canon, which provides the theoretical counterpart of certain principles found in bodily techniques.

[5] Daoyin refers to a system of ancient Chinese gymnastics related to medical practice, aimed at preserving health and preventing disease, in what Daoist adepts used to call "nourishing life" (yangsheng , which emphasized the practice of breathing techniques, and which were practiced in conjunction with other methods such as dietary, pharmacological, hygienic, and sexual ones.

Embodying Traditional Symbolism: An Analysis of Practitioners' Experiences

The connection between Chinese martial arts and its relative philosophical-religious tradition makes these forms of fighting techniques a legacy of high value at both the physical and the cultural levels. Yet, the same link confers to these disciplines an exotic and mysterious dimension, especially considering the influence they exert on the Western imagination, characterized by an overt fascination for Eastern forms of fighting methods. Putting apart the reasons for this fascination (see Donohue 1994), let us consider an example of a group committed to the transmission and learning of Chinese styles of martial arts in Italy, showing how the link between bodily techniques and traditional symbolism is represented and embodied by practitioners who have not grown up in the cultural context where these disciplines developed. In accordance with what Csordas (1994) postulates, I conceive of the body as the subjective or inter-subjective ground of experience, which can produce different modes of embodiment or bodily objectification depending upon cultural symbols. In other words, embodiment addresses a specific mode of presence and engagement in the world, a peculiar representation of cultural symbols that constitutes experience. In this case, we can view embodiment in a twofold direction: on one side there is the internalization of bodily techniques through the material entity of the practitioner's body. On the other, the representation, elaboration, and objectification of traditional symbols of Chinese culture through the same body. These experiences establish a link between culture and self, positing embodiment as a methodological field through which the relation between body and legacy can be understood from a different standpoint.

The data considered here was gathered during fieldwork that I carried out at a martial arts school in Prato, one of the major cities of Tuscany (a central region of Italy), with a group of people who practice Chinese martial arts styles. The group is led by Italian teachers under the supervision of the son of the Chinese grandmaster Chang Dsu Yao, who moved to Italy in 1974 to teach traditional Chinese styles. It is part of a network of schools throughout Italy, is affiliated with the International Federation of Chinese National Art, and offers courses on traditional styles of Shaolin Quan and Tai Ji Quan . Furthermore, masters and instructors aim at divulgating the study of Chinese martial arts in connection with traditional Chinese culture.

The first element commonly considered by practitioners as a gesture carrying out a deep symbolical meaning is the bow performed at the beginning and the end of a lesson. In fact, during these two moments, the group gives three bows, respectively one to the master, one to the ancestors of the master's lineage, and one to the God of War. For each practitioner, the bow represents a sign of respect to the master who is committed to the transmission of the discipline, as well as a ritualistic practice that reinforces the identity of the martial artist within a wider cultural system characterized by a specific lineage, style, and deities to worship. It is interesting to note that the bows take place in front of a photo of Grandmaster Chang Dsu Yao and his written lines in Chinese, and that on the walls of the room where the group has lessons hangs the portrait of the Chinese god of war Guang—also known as the Chinese protector of martial artists. Strictly connected with this ritualistic form of greeting is the observance and respect showed by practitioners toward each person's position within the group. This is reflected by an attitude of humility and assertiveness toward the elders, such as the master or the instructor, and those members who are more experienced and for this reason may be asked to help new practitioners. Respect and hu-

mility are especially important, in the training path of each individual, towards the teachings of the master and the instructors, and are always in accordance with the level of experience and age.

Second, it is worth pointing out that within the group some practitioners interact with one another in a very cohesive and familiar way, perceiving membership as a fundamental condition in their idea of a "group-clan". In other words, some members seem very enthusiastic about being part of a brotherhood that shares its dedication to the Chinese martial arts and aims to maintain the same cohesion inside and outside of the training space. Particularly expressive of this cohesion is the description of an elder practitioner who compares the group to a clan:

> *The goliardic name given to our group is Kung Fu clan and it speaks for itself! We are a clan, a very cohesive group, at the same time very heterogeneous either because of age or other characteristics. We enjoy ourselves very much and we are very tight especially when we practice hard. We give suggestions to each other and we share our passion for the Shaolin. The group is cohesive even out of the school where we are involved in dangerous tasks such as dinners, parties, and weddings, doing our best during reunion meals, as you saw. What can I say, we are the Kung Fu Clan!*

Third, practitioners provided various descriptions of bodily experiences associated with the training of martial techniques and health practices. Indeed, it seems that the idea of bodily cultivation plays a prominent role in the practice of martial arts, concerning both healthy effects on the body and a deeper awareness of bodily dimensions that in some cases acquires a spiritual character. In addition, the experience of bodily cultivation is expressed through a language that draws upon the energetic conception of the body conceived in the Daoist tradition by means of specific terms such as qi, yin-yang, and so forth. For instance, some practitioners describe their bodily experiences according to such energetic conception, reporting changes and improvements that consolidate further their idea of qi circulation and the relation between their body and the cosmos. In a similar way, both the master and the instructor describe emotional and physical dynamics related to bodily practice using an energetic conception of the body, as well as the idea of interdependence between the two principles of yin and yang. Like Master Claudio, who, talking about the positive effects that his students reported after a period of training, says:

> *"...without doubt physical health, I confirmed that with my students. For example a boy who suffered from an ulcer told me that he cured it by practicing Tai Ji Quan. Neither his doctor nor the medicines he used to take were effective. He believed that Tai Ji Quan, with a proper breathing technique and particular bodily postures cured him. Another practitioner, a bus driver, couldn't sit down for a long time and he solved the problem after three months of Ba Duan Jin exercises. Considering that Ba Duan Jin is an ancient form of Daoist gymnastics, developed because of its beneficial effects on health, I suppose that at that time they already knew which exercises could improve bodily conditions. My students experienced incredible improvements because of these exercises".*

At the same time, the connection between Daoism and Chinese martial arts is expressed at a theoretical level. On the one hand, the teachers emphasize the fundamental connection between martial arts and Daoist teachings, suggesting that it is important to know philosophical-religious principles in order to better understand the origin of the styles they practice. In this regard, when asked whether he approached the study of Eastern philosophy for a personal interest or because of the training, Master Claudio says:

> *"The interest developed with the practice, because in my opinion they cannot be separated. Especially in a traditional martial art, the connection cannot be neglected. Our symbol is the dao, and I think there is a reason for this, then internal and external styles, and all that they said of the principles yin yang. There is Tai Ji Quan with its yin and yang movements, the attack of fire that can be neutralized with the defense of water. Yet connected with this are the elements, the Five Elements, and so forth. Thus, a world emerges that is inseparable from the philosophy".*

On the other hand, practitioners, especially those who have learned for a longer time, seem very attracted to the Daoist text Daodejing, the philosophical principles of which are viewed as meaningful referential points in one's life. Referring to the Daoist text, one practitioner, who has learned martial arts for around six years, explains: "Daodejing is very stimulating, it reflects much of what I think and allows a free interpretation". Another one says: "I think there is a basic order in life and I think this order is the dao, from a philosophical point of view it seems quite meaningful".

Finally, Daoist principles are used to describe behaviors and interpersonal dynamics of everyday life. For instance, referring to dangerous situations that we may encounter in daily life, the master points out the idea of wu wei (non-action), for he thinks that traditional martial arts help the individual to develop an attitude of passivity towards aggression or a fight. This kind of passivity, or as he says non-receptivity, allowed him to deal with aggression without applying martial techniques of self-defense. In addition, he notes that the philosophical principle of non-action, applied to the martial techniques of defense as a neutralization of the attack using the strength of the opponent, contribute to the development of a behavioral attitude of softness and non-receptivity when facing any kind of challenge in daily life.

Conclusion

In this paper I have examined some of the main elements of the traditional symbolism associated with Chinese martial arts, considering its re-actualization into modern society through the body of the practitioner. I have shown that although the Chinese government attempted to create a rationalized and scientized version of fighting techniques, in accordance with the idea of physical culture that emerged during the Republican era and developed further with the inception of the Communist Party, certain philosophical and religious values are still a fundamental part of the discipline. Actually, as is illustrated by the Italian case study that I have reported onhere, the modern martial artist continues to embody this traditional symbolism in two main ways. On the one hand, the practitioner learns and appropriates bodily techniques that have their roots in cosmological conceptions of the body elaborated in the Daoist tradition. In this sense then, the individual acquires a specific way of perceiving his or her own body as being-in-the-world. On the other hand, the practitioner's knowledge of the discipline is affected by a mixture of philosophical and religious values, which derive from both folk history and traditional Chinese texts. Such knowledge, especially if combined with the bodily practice, determines a further embodiment of traditional symbolism. Overall, Chinese martial arts may help to shed light on the link between legacy and body, showing how a bodily practice becomes the existential ground through which folk narratives and traditional symbolism can be re-actualized into the present.

Bibliography

- BROWNELL, SUSAN (1995) .*Training the Body for China: Sports in the Moral Order of the People's Republic.* Chicago and London: University of Chicago Press.
- CSORDAS, J. THOMAS (1994). *Embodiment and Experience: The Existential Ground of Culture and Self.* Cambridge and New York: Cambridge University Press.
- DONOHUE, J. JOHN (1994). *Warrior Dreams: The Martial Arts and the American Imagination.* Santa Barbara: Praeger.
- GREEN, A. THOMAS AND JOSEPH R. SVINTH, EDS (2003). *Martial Arts in the Modern World.* Santa Barbara: Praeger.
- HENNING, E. STANLEY (2003). T*he Martial Arts in Chinese Physical Culture, 1865-1965. In Martial Arts in the Modern World.* Green, A. Thomas and Joseph R. Svinth, eds. Pp. 13-35. Santa Barbara: Praeger.
- HUNT, LEON (2003). *Kung Fu Cult Masters.* London and New York: Wallflower Press.
- JONES, E. DAVID, ED (2002). C*ombat, Ritual, and Performance: Anthropology of the Martial Arts.* Westport, Connecticut, London: Praeger.
- KLENS-BIGMAN, DEBORAH (2002). *Toward a Theory of Martial Arts as Performance Art. In Combat, Ritual, and Performance: Anthropology of the Martial Arts.* Jones E. David, ed. Pp. 1-10. Westport, Connecticut, London: Praeger.
- MORRIS, D. ANDREW (1998). *Cultivating the National Body: A History of Physical Culture in Republican China.* Ph.D. dissertation, Department of History, University of California.
- NEDOSTUP, REBECCA (2009). S*uperstitious Regimes: Religion and the Politics of Chinese Modernity.* Cambridge (Massachusetts) and London: Harvard University Asia Center.
- SCHMIEG, L. ANTHONY (2005). *Watching your Back: Chinese Martial Arts and Traditional Medicine.* Honolulu: University of Hawaii Press.
- SHAHAR, MEI (2008). *The Shaolin Monastery: History, Religion, and the Chinese Martial Arts.* Honolulu: University of Hawaii Press.
- WERNER, EDWARD T.C. (1971).*Myths and Legends of China.* New York: B.Blom.
- WAN, B. MARGARET (2009). *Green Peony and the Rise of the Chinese Martial Arts Novel.* Albany, NY: State University of New York Press.
- YONG, JIN (1993). *Fox Volant of the Snowy Mountain.* Olivia Mok, trans. Hong Kong: The Chinese University Press.

Estados en danza: Reflexiones en torno a "Proyectos Artístico-Sociales de Río de Janeiro y Buenos Aires"

Lucrecia Greco

Licenciatura en Ciencias Antropológicas con orientación en Antropología Sociocultural. Universidad de Buenos Aires

Resumen

A partir del análisis de la implementación de dos "proyectos artístico- sociales" dedicados a la práctica de danzas folclóricas en barrios populares de Río de Janeiro y Buenos Aires me centraré en el modo en que las historias de los Estados nacionales, particularmente sus políticas culturales e identitarias, permean las prácticas cotidianas de los sujetos. Exploraré particularmente la promoción de espacios artísticos en barrios populares y las políticas identitarias ligadas a la racialización en ambos Estados.

Por una parte, los proyectos brasileños suelen tener una mayor continuidad en el tiempo, mayores posibilidades de financiamiento y vínculos más estrechos con la comunidad local que los argentinos. Por otro lado, en las ciudades donde se localizan los proyectos se promueven distintas prácticas performativas. Así, mientras que en Río de Janeiro existe un auge de técnicas corporales ligadas a la identidad "afro-brasileña", Buenos Aires mantiene una cierta tendencia a promocionar técnicas cuya identidad local se relaciona con lo "criollo" y, en menos casos, lo indígena.

Teniendo en cuenta este marco indagaré la relación entre las políticas públicas y la experiencia cotidiana de participación en estos proyectos, incluyendo la experiencia corporal en la práctica de estas performances. Trabajaré los casos de la "Escuela de Jongo", en Serrinha, Madureira, Río de Janeiro y en un proyecto de danzas folclóricas en Barrio 31, Ciudad de Buenos Aires.

Palabras claves.- Proyectos artístico sociales, Estado-nación, raza, performance, cuerpo

Summary

In this chapter I explore the influence of cultural policies in the development of two social artistic projects focused on the practice of folkloric dances in shantytown neighborhoods of Río de Janeiro and Buenos Aires. I will focus on the promotion of artistic spaces in shantytown neighborhoods and in identity policies related to racialisation in both national States.

Brazilian projects usually have major possibilities of being granted, last more, they usually develop closer relationships with the local community than the Argentinean ones. There are also important differences between the kind of performative practices promoted in each city. In Río de Janeiro a lot of practices related to "afro-brazilian" identity are promoted, while in Buenos Aires white "criollo" identities, and in less cases "indigenous" ones, are emphasized.

In this context I will explore the relationship between those policies and daily experiences of participation in these projects, including the corporal experience in the performances. I will work in the "Escuela de Jongo" project, in Serrinha, Madureira, Rio de Janeiro and in a project of folkloric dances in Barrio 31, Ciudad de Buenos Aires.

Key words.- Social artistic projects, national State, race, performance, body

"…Quero nossa cidade sempre ensolarada, os meninos e o povo no poder, eu quero ver…" (Coração Civil, Milton Nascimento. Canción interpretada en la Escuela de Jongo da Serrinha)

A partir del análisis de la implementación de dos "proyectos artísticos-sociales" dedicados a la práctica de danzas folclóricas en barrios populares de Río de Janeiro y Buenos Aires, me centraré en el modo en que las historias de los Estados nacionales, particularmente sus políticas culturales e identitarias, permean las prácticas cotidianas de los sujetos. Estas cuestiones se enmarcan en mi investigación de doctorado donde realizo etnografías en la "Escuela de Jongo", en Serrinha, Madureira, Río de Janeiro y en un proyecto de danzas folclóricas en Barrio 31, Ciudad de Buenos Aires [1].

Los proyectos artísticos en cuestión se dedican a la práctica de danzas y técnicas corporales en barrios populares sosteniendo, al mismo tiempo, fines de transformación o inclusión social. Asimismo, en ambos espacios se practican *performances* categorizadas en sus países como folclóricas, aunque, mientras las danzas y músicas folclóricas tienen un sentido nacional y criollo predominantemente blanco en Argentina, en Brasil suelen remitir a performances locales y minoritarias [2].

Desarrollé el trabajo de campo en el Jongo en diversas etapas entre los años 2008, 2009 y el presente. En el caso del Barrio 31 trabajo desde finales del 2008 mediante la observación participante, aunque mi rol se ha visto trastocado, pasando a ser primero coordinadora de un taller de movimiento con algunas de las mujeres involucradas en el proyecto de folclore y posteriormente participante junto a las mismas de un taller de danza contemporánea y composición.

La Escuela de Jongo es un proyecto socio educativo creado hace 11 años por el Grupo Cultural Jongo da Serrinha, una ONG conformada por vecinos y diversos artistas ligados al *jongo* (género musical-dancístico local) y a diversas *performances* "afro-brasileñas" [3]. El objetivo formal del proyecto es "fortalecer lazos comunitarios locales a través de la práctica de *jongo* y otras manifestaciones de 'cultura popular", tales como la capoeira, la danza afro, el teatro, narrativa oral africana o la percusión.

En lo que refiere a sus adscripciones institucionales y fuentes de financiamiento, debe tenerse en cuenta que el *Jongo* es un *Ponto de Cultura*. Los Pontos son espacios de producción artístico-cultural desarrollados por la sociedad civil que, por medio de selección en concursos públicos, firman un convenio con el Ministerio de Cultura de Brasil, el cual le brinda apoyo institucional y financiamiento para desarrollar sus actividades [4]. Al mismo tiempo, la Escuela de Jongo se financia a partir de diversas instituciones privadas y organismos multilaterales. En el presente los patrocinadores son el Programa "Criança Esperança" (una alianza Red Globo-Unesco), la empresa privada AVON, y la empresa estatal PetroBras.

En el marco del proyecto de Barrio 31 se realizaron talleres de danzas y percusión folclórica argentinas. El espacio fue creado a comienzos del 2008 por un estudiante de comedia musical, bailarín y músico de folclore, acompañado por un grupo de bailarines, educadores y músicos que desarrollaban su trabajo de modo voluntario. Algunos de los objetivos propuestos en el proyecto

1 El proyecto no será mencionado dado que parte de sus responsables prefieren no ser nombrados en publicaciones.
2 Además la acepción principal de folclore en Brasil remite al campo de estudios antes que a las performances en sí (Cavalcanti, 2002).
3 Existe una cuantiosa bibliografía acerca del *Jongo* como género dancístico musical así como acerca del proyecto Jongo da Serrinha. Adjunto, al final, un listado bibliográfico específico en la bibliografía.
4 En esta página web se encuentra detallado el funcionamiento y objetivos de la política de "Pontos" (puntos) de cultura: http://www.cultura.gov.br/culturaviva/cultura-viva/

fueron "…integrar la práctica de diversas manifestaciones artísticas latinoamericanas…", "… impulsar procesos de revalorización de las identidades de los participantes…" y "…recuperar el uso de espacios públicos del barrio…".

Los talleres no recibieron ningún financiamiento constante, salvo algunas donaciones gestionadas en forma particular por su principal gestor y coordinador. A mediados del año 2010 los responsables del proyecto realizaron algunas acciones conjuntas con el espacio físico donde se desarrollaba el proyecto (el Galpón), espacio que, en ese momento, comenzaba a articularse con el Ministerio de Desarrollo Social.

A lo largo de estas reflexiones acerca de la relación entre los Estados nacionales, los proyectos artístico sociales y los sujetos que transitan y construyen estas realidades, me centraré principalmente en algunas "políticas culturales" (Ochoa, 2002) llevadas adelante en cada Estado, aunque no sólo en las impulsadas por el Estado. Me centraré particularmente en las políticas de identidad vinculadas a procesos de racialización dados a nivel nacional, así como en la promoción de actividades artísticas y educativas en barrios populares.

Considerar estas áreas como parte de las políticas culturales no implica desconocer sus anclajes económico políticos, dado que considero lo "cultural" como un nivel de la vida social que se entrelaza con lo político, lo económico y lo histórico; y no como un nivel aislado de lo concreto o meramente "superestructural" en su sentido más dicotómico. Esta concepción implica considerar que todas las actividades y experiencias humanas -por ejemplo, la práctica artística y no sólo el trabajo asalariado o la participación en un movimiento político- son parte constitutiva del proceso social; sin desatender que las formaciones culturales, económicas y políticas fijan límites y ejercen presiones en dicho proceso (Williams, 1977:107).

Pensar lo social como proceso constitutivo implica abandonar las dicotomías estructura/superestructura, material/ideológico, cuerpo/mente, sujeto/sociedad, para entender experiencias como clase, nación, género, raza y etnicidad como estructuras sociales objetivas y vividas que pueden ser modificadas por los sujetos.

Uno de los supuestos de los que parto es que, a través del trabajo etnográfico comparativo, pueden identificarse algunos de los modos en que las historias de los Estados nacionales influyen en las experiencias y procesos de auto identificación de los sujetos. Como señalan Brubaker y Cooper (2001:45) el Estado es un "poderoso identificador" pues tiene poder y recursos simbólicos para imponer modos de clasificación a través de las instituciones, campañas públicas de difusión, etc. (ver también Ochoa Gautier; 2002:216).

Este poder sedimenta también en la construcción de nacionalidades por lo cual, más allá de contextos históricos de mayor o menor influencia del Estado, la nación estatal permea las experiencias de los sujetos. Esta influencia se notará en los casos con los que trabajo especialmente en los modos en que cada Estado produce y administra ideológicamente las diversidades (Segato, 1999) y en el tipo de intervención estatal en barrios populares en lo que respecta a la promoción de la práctica de actividades artísticas y educativas.

Sin embargo, como he anticipado, al pensar las políticas culturales en cada Estado no considero sólo la acción del Estado. Esas políticas se dan en el marco de procesos de disputas de hegemonía,

donde intervienen también los organismos multilaterales (principalmente UNESCO), el sector empresarial y diversos sectores de la sociedad civil, especialmente los movimientos sociales (Brubaker et al ob.cit; Escobar et al; 2001). Los agentes del poder económico-político (organismos, empresas y Estado) no poseen el poder absoluto y, desde los sectores subalternos, existen redefiniciones y contestaciones, aunque también reproducción de los dispositivos hegemónicos. Tener en cuenta la heterogeneidad de actores y agencias permite reconocer la "congénita" politicidad del campo "cultural" (Menezes, 2008) identificando qué sectores movilizan las diversas acciones políticas y en qué sentido lo hacen.

De estas consideraciones se desprende el segundo presupuesto del trabajo. Así como las experiencias históricas limitan las acciones de los sujetos, también es cierto que son estos sujetos los agentes de la historia. Por ello, considero que la práctica de técnicas corporales extracotidianas (Barba, 1988) en el marco de proyectos educativos horizontales, propicia procesos de reflexividad donde los sujetos pueden reelaborar sus experiencias, prácticas y representaciones cotidianas.

Por fines analíticos dividiré el texto en tres secciones: en la primera me dedicaré a observar el peso que tienen los procesos de racialización de cada Estado en el marco de los proyectos; en un segundo momento me dedicaré a plantear el modo en que las políticas culturales volcadas a las prácticas artísticas en barrios populares influyen en las prácticas cotidianas en los proyectos y, en tercer lugar, me ocuparé brevemente del modo en que las prácticas concretas de estas técnicas corporales pueden propiciar transformaciones de las experiencias de los sujetos en un sentido emancipador.

Posiciones en el espacio: Naciones y racialización

En América Latina los procesos de racialización, como los racismos inherentemente asociados a ella, se han producido en la tensión entre continuidad y ruptura con la matriz colonial (Stern, 1999) especialmente en relación al dominio europeo y el tráfico de esclavos (Taguieff, 2001; Quijano, 2003). Estos procesos tuvieron continuidad durante la constitución de los Estados nacionales, legitimándose científicamente en los proyectos eugenistas (Appelbaum, 2003:2) y en el argumento ideológico del mestizaje que, emblanqueciendo, dibujaba ciudadanos "libres" y ajenos a las historias disonantes con la narrativa histórica dominante del Estado Nación.

La realidad de la raza no se asienta entonces en diferencias fenotípicas, sino que es un efecto de los mecanismos de poder que señalan cuáles diferencias fenotípicas o culturales serán relevantes para delimitar a los grupos con desigual acceso a derechos y recursos (Segato, 2007: 24). Las diferencias "raciales" se constituyen así en marcas o trazos de las posiciones ocupada por los pueblos en la historia (Segato, 2007 b, 2010) [5].

En el Estado brasileño la ideología racial tomó la forma de una democracia de "tres razas" (Da Matta, 1987), donde el que define los límites de las tres razas es un estado "blanco". Mientras tanto, en Argentina se asentó la invisibilización de pueblos originarios, afrodescendientes y mestizos, bajo el lema de que la nación absorbería y neutralizaría todas las diferencias, neutralizándolas, una vez más desde un paradigma "blanco" [6]. Así, en ambos países, las poblaciones negras, originarias

5 En nuestro continente ha predominado, históricamente, la tendencia al racismo "cultural" montado sobre la irreductibilidad de diferencias étnicas y no sobre la biología (Stepan, 1991).

6 Quizás una de las causas por las cuales en Brasil la "raza" se hace más explícita pueda ligarse a que la abolición de la esclavitud fue en 1888, momento tardío si lo comparamos con Argentina (Quintero; 2005). Esta persistencia de la esclavitud legal puede haber marcado más nítidamente las líneas "raciales" que luego serían reapropiadas por la ideología del "mestizaje".

y mestizas han ocupado posiciones subalternas a lo largo de la historia y han sido relegadas bajo el mencionado ideal del mestizaje blanco [7].

Los efectos de la racialización se reproducen en las políticas culturales de cada Estado, influyendo en la representación y posición de los sujetos en la sociedad. En los casos analizados, ambos barrios ("favelado" uno, "villa miseria" el otro) se componen mayoritariamente de poblaciones racializadas como no blancas, marcadas como "otras" desde el paradigma de emblanquecimiento. En la Comunidad Serrinha predominan los mulatos y negros y en Villa 31 los mestizos, generalmente de provincias del interior o de Perú y Bolivia, aunque también hay una importante proporción de paraguayos blancos [8].

Los efectos de la racialización pueden notarse también en qué géneros de danza son practicados en los proyectos sociales de barrios populares de Bueno Aires y Río de Janeiro. Así, mientras que en ambos países se practican géneros performáticos (Citro, 2009) [9] "académicos" europeos (danza clásica, contemporánea, teatro, etc.); en Brasil, muchas veces, las performances practicadas reivindican un origen "afrobrasileño", tales como la samba, capoeira, jongo, maracatú, etc. Mientras tanto, en Argentina predominan técnicas consideradas "criollas" (autóctonas, pero blancas) y cuando se practican técnicas "afro" o "indígenas" suelen asociarse a otro Estado-nación (por ejemplo se practica en algunos proyectos capoeira brasileña o tinkus bolivianos) [10].

Podría considerarse que la construcción ideológica de "las tres razas" o "etnias" en el Estado brasileño influye en el predominio de prácticas "afro" en los proyectos sociales brasileños [11]. La Escuela de Jongo promueve explícitamente la valorización de símbolos afro-brasileños y de tradiciones ligadas a la resistencia de los esclavos. Esto se debe a la influencia de la ideología estatal de las tres razas, pero también a las luchas de los movimientos negros brasileños, que ha logrado que se fomente la práctica de géneros "afro brasileños" desde instituciones gubernamentales como el Instituto de Patrimonio Histórico, o los Ministerios de Cultura y Educación; así como desde diversos espacios de la sociedad civil, tales como estos "proyectos". Sin embargo, la Escuela de Jongo se enfrenta también con conflictos ligados a la racialización. Por ejemplo muchos parientes negros de los niños que frecuentan la Escuela de Jongo, desprecian, desde su práctica evangélica, las danzas y músicas "afro", por considerarlas vinculadas al "demonio". También se refleja esta desconexión en las narrativas históricas familiares. Generalmente padres y niños conciben la experiencia de la esclavitud, estrechamente ligada al *jongo* como género performático, como una historia ajena, desconociendo la relación del período esclavista con su posición actual así como

7 Estas posiciones no han sido siempre idénticas. En Brasil las poblaciones marcadas como negras gozaron de mayor estatus mientras los blancos no fueron suficientemente numerosos para reproducirse a sí mismos cultural y biológicamente (Segato, 2005). Asimismo, en diversas regiones de Argentina las poblaciones indígenas y mestizas han disputado el poder desde tiempos coloniales con los invasores europeos. En la historia argentina reciente puede pensarse esta tensión desde el caso del peronismo y la victoria momentánea de los "cabecitas negra" (Ratier 1971, en Frigerio, 2006).

8 En Argentina los procesos de racialización se ligan también a la extranjerización selectiva (Briones, 2005). Así como los paraguayos pobres pueden vivir en un barrio y sufrir discriminación, a principios de siglo XX, los europeos mediterráneos, pobres, anarquistas y comunistas fueron también estigmatizados y señalados como extranjeros.

9 Silvia Citro (2009) propone analizar las performances como géneros performáticos, reconociendo rasgos estilísticos, la estructuración y las percepciones y significaciones prototípicas que se asocian a las prácticas.

10 Esta afirmación es producto de un mapeo que realicé de los principales proyectos sociales artísticos en barrios populares de ambas ciudades. Para el mapeo trabajé en base al relevamiento efectuado por el equipo UBACyT F821 en Capital Federal (Citro et al, 2008), del que yo misma participé y, mediante el método de "bola de nieve" para las experiencias de Gran Buenos Aires. Para la ciudad de Río de Janeiro implementé una búsqueda en base a los sitios de Internet de ONGs, entes de gobierno (Ministerio de Cultura, Ministerio de Educación, IPHAN) y centros culturales autogestivos; así como entrevistas con algunos representantes de diversas instituciones dedicadas a la práctica de las *performances: Afroreggae, Rio Maracatú, Jongo da Serrinha, Capoeira Senzala*, Escola de Mangueira, Morro dos Prazeres, Teatro Del Oprimido, sección cultural del Movimiento Sem Terra de Río de Janeiro.

11 Debemos señalar que aunque predominan géneros considerados mulatos y negros, el elemento indígena -presente en la fábula de las tres razas de modo general- suele estar ausente en los géneros dancísticos y musicales (Menezes, 2002).

muchos de los procesos de resistencia llevados adelante por las poblaciones esclavizadas. Puede apuntarse en este sentido la eficacia de narrativas histórica dominantes que contribuyen a que las multitudes se desconecten de su historia como pueblos racializados (Segato, 2007: 25). Asimismo estas identificaciones de los sujetos pueden entenderse como un intento de desmarcarse del poderoso signo racial que los coloca en posiciones subalternas.

Por su parte, en Argentina, la invisibilización de los pueblos originarios y afrodescendientes en las construcciones identitarias nacionales a lo largo del siglo XX, habría incidido en el hecho de que las artes performativas populares más promocionadas por las políticas estatales y más difundidas entre la población reivindiquen raíces criollas y europeas (Lacarrieu, 2005), como en el caso de los diversos géneros del folclore y el tango. En el caso de Villa 31, las identificaciones explícitas del proyecto son quizás más complejas que en el *jongo.* Aunque los creadores del proyecto buscan reivindicar las raíces indígenas de algunos de los géneros folclóricos que se practican, esta identificación es conflictiva, dado que la mayoría de los vecinos del barrio reconocen estos géneros como nacionales o provinciales y sólo algunas pocas personas involucradas en espacios de militancia indigenista adhieren a la propuesta de los coordinadores. La influencia de la narrativa hegemónica del Estado se evidencia aquí en el hecho de que las performances no son identificadas con lo mestizo, indígena y /o afro sino con lo "nacional" criollo. Asimismo, lo indígena suele ser percibido como extranjero o del pasado, y, como en el caso de Brasil, la mayoría de los vecinos del barrio no reivindican parentesco con los pueblos originarios. Sólo pude encontrar este vinculo histórico puesto en escena a partir de instancias de entrevista, donde la pregunta induce a pensar ese vínculo.

Pese a las diferencias respecto a la nitidez de la experiencia racial en Brasil y Argentina, en ambos casos existe una tensión entre los programas de los proyectos y las prácticas de los vecinos. Los coordinadores y gestores –blancos, negros y mestizos de clase media- son generalmente quienes promueven la identificación con símbolos y prácticas afro e indígenas; mientras que -también en ambos casos- los vecinos son sujetos "no blancos" y pobres, que muchas veces sostienen relaciones conflictivas con las identificaciones racializadas. En virtud de sus historias de vida, muchos de entre estos últimos, no buscan marcarse como "indígenas", "afrodescendientes" ni inmigrantes; aunque muchos otros sí militan a favor de la adscripción a identidades negras o indígenas. De todos modos, considero que la puesta en escena de problemáticas ligadas a la historia de los mestizos, pueblos originarios y los pueblos africanos esclavizados contribuye a poner en discusión los racismos y las desigualdades de clase, habilitando la invención de nuevas prácticas de resistencia.

De rondas y espectáculos: Estados y políticas culturales

Brasil y Argentina se han diferenciado también en lo que refiere a la promoción de la práctica de *performances* entre sectores populares. Desde las primeras décadas del siglo XX (1920-30) el Estado brasileño promovió a nivel nacional -con conflictos y titubeos, y tras largos períodos de persecución-, prácticas relacionadas a los sectores subalternos afrodescendientes, tales como el carnaval, la capoeira (Greco, 2009) y las danzas del candomblé en formas "folclorizadas". Estas prácticas fueron fomentadas crecientemente en las últimas décadas con la Ley de Incentivo a la Cultura [12] y, especialmente en la década del 2000, con las primeras dos gestiones del Partido de los Trabajadores, que orientaron las políticas culturales hacia un modelo de democracia participativa

12 http://www.cultura.gov.br/site/categoria/apoio-a-projetos/mecanismos-de-apoio-do-minc/lei-rouanet-mecanismos-de-apoio-do-minc-apoio-a-projetos/informacoes-gerais-lei-rouanet-mecanismos-de-apoio-do-minc-apoio-a-projetos-mecanismos-de-apoio-do-minc-apoio-a-projetos/legislacao-especifica/ consultada 9 de julio de 2011.

(García Canclini, 1987) donde se promovieron la práctica de manifestaciones de "cultura popular" y modos de gestión y enseñanza aprendizaje no jerárquicos.

La centralidad del Estado en la historia de Brasil (Devoto y Fausto, 2008: 16) y la tendencia en aquel país a planificar las políticas públicas para el "largo plazo" en comparación con el "cortoplacismo" habitual de la Argentina (Pousadela, 2007), son fundamentales para que se hayan promovido e implementado políticas culturales a gran escala. Así fue desde la época del Estado Novo, hasta la actualidad como en el caso de la implementación de los mencionados *"pontos de cultura"* (política en la que la Escuela de Jongo se inscribe).

Esta política gubernamental brasileña coexiste y se relaciona actualmente con la creciente influencia de organismos internacionales y con las ONGs dedicadas a promover la "inclusión" social ante el proceso de retracción del Estado dado a finales del siglo XX (Araujo; 2006:5-7). Aunque estas ONGS acaban en muchos casos sustentando su propia reproducción como agentes "parche", también podría considerarse que la peculiar interacción de algunas de ellas con las políticas estatales y los movimientos sociales de Brasil pueden, a veces, acompañar procesos de transformación orientados a la emancipación. Así, si comparamos con Argentina reconocemos que en Brasil los proyectos sociales artísticos tienen mayor continuidad en el tiempo, mayores posibilidades de financiamiento privado y/o estatal y, en algunos casos, estrechos vínculos entre la comunidad local y los gestores.

En el caso de la Escuela de Jongo, el proyecto se forjó hace diez años con el trabajo conjunto de vecinos del barrio y artistas. La escuela de Jongo está marcada por una fuerte influencia de las ideas y prácticas de la educación popular freireana donde los conocimientos locales son la base para producir nuevos conocimientos y prácticas [13]. Esta influencia se percibe, por un lado, en los talleres de la Escuela, donde las metodologías son participativas porque: se utilizan técnicas de creación e improvisación teatral donde los niños crean sus guiones, se fomenta que los propios niños estipulen quién cantará cada canción, quien tocará los tambores en cada tema, etc. También es notoria dicha influencia en las inquietudes del equipo de trabajo. Por ejemplo, una docente adulta critica el modelo educativo jerárquico con que ella se formó, donde no se daba voz al estudiante y señala que hoy en día esa pedagogía quedó "en el pasado", practicando, efectivamente, este modelo pedagógico tendiente a la horizontalidad. Asimismo, los docentes más jóvenes se cuestionan el sentido de la acción en la Escuela de Jongo, criticando las acciones de la ONG que tienden a la espectacularización y, plantean o proponen modos de buscar un cambio cultural más amplio y consistente, un cambio "en y de la cultura" (Chauí, 2006:10).

Estas preocupaciones denotan la impronta de ideas y prácticas políticas emancipadoras en la formación de los docentes y, la tensión de estas con la política de ONG adoptada por la Escuela de Jongo como institución, donde deben mostrarse resultados más valorados y "visibles" para las políticas hegemónicas de inserción [14]. En este sentido debe destacarse que muchos familiares de los niños y vecinos de Serrinha valoran sobre todo estos aspectos de visibilización: la aparición en televisión y los espectáculos, aunque también resaltan la importancia de la acción cotidiana de la institución que alejaría a los niños del narcotráfico que predomina como actividad en la zona.

---

[13] Para profundizar acerca de la influencia de la educación popular en algunos proyectos de intervención cultural ver Ochoa, 2002:220. Para la influencia de estas prácticas en Brasil ver Greco, 2009, cap 5.

[14] En la página de la ONG puede leerse la valoración positiva de la aparición del proyecto en los medios de comunicación, y la producción de CDs, vídeos, etcétera. Esto incrementaría la "autoestima de la comunidad" y "abriría una perspectiva de vida para muchos"- Como comento este discurso es criticado por varios de los trabajadores del *jongo.* (http://www.jongodaserrinha.org.br/v2/index.htm. Consultado 9 de marzo de 2011).

En Argentina, a lo largo del siglo XX, el Estado pocas veces ha promovido las *performances* culturales practicadas por los sectores subalternos y, cuando lo ha hecho ha neutralizado los signos de lo racial y lo popular con más ímpetu que el Estado Brasileño. El momento más marcado de disrupción con esta tendencia fue el primer peronismo, periodo durante el cual el "cabecita negra", mestizo del interior del país, emergió como sujeto político (Orgambide, 1967; Guber, 1999).

Asimismo, en las últimas décadas el Estado argentino no ha profundizado a nivel nacional en políticas culturales ligadas al modelo de democracia participativa ni tampoco ha promovido con tanta intensidad la inversión de empresas y ONGs en proyectos sociales artísticos en barrios [15]. No obstante, en los últimos dos años se evidencia un vuelco programático en las políticas culturales nacionales, donde se plantea la intención de otorgar un mayor financiamiento a las actividades "culturales", se reconoce el rol estratégico de las mismas y se valoran la diversidad cultural nacional y la inclusión latinoamericana [16].

Este reciente proceso también conlleva una creciente inserción estatal en los proyectos ya implementados, lo cual se ha hecho evidente en el diálogo mencionado entre el proyecto con que trabajo y el Ministerio de Desarrollo Social. En la Ciudad Autónoma de Buenos Aires y Gran Buenos Aires los espacios de prácticas de técnicas corporales y danzas en barrios populares son menos comunes que en Río de Janeiro y su región metropolitana y, en muchos casos, son llevados adelante mediante iniciativas de movimientos y organizaciones sociales de base, sin ningún tipo de financiamiento y con menor continuidad.

Para el caso de la Ciudad de Buenos Aires, pese a que desde al año 2000 la gestión cultural de la ciudad procura que aquella sea considerada "capital de cultura" (Carman, 2009:2), las acciones culturales de gobierno suelen consistir en eventos, festivales y encuentros en zonas centrales de la ciudad y mucho menos en políticas educativas permanentes. La única política que toma esta dirección es el programa de Inclusión de cultural Arte con Todos que mantiene algunos espacios de prácticas "artísticas" en barrios populares, con salarios realmente irrisorios para los docentes y un apoyo realmente precario para las actividades [17].

La historia de las políticas culturales en Argentina puede atribuirse a diferentes causas: una larga historia de menor influencia del Estado (Devoto-Fausto; ob.cit.), la relativa discontinuidad del tiempo político argentino (Pousadela, ob.cit: 54) y la particularmente sangrienta dictadura de 1976-83, durante la cual se aplicaron políticas represivas a las organizaciones populares y se erradicaron los asentamientos habitacionales informales, como el Barrio Villa 31.

En el caso que analizo, el proyecto de folclore fue propuesto e implementado por artistas que habitaban fuera del barrio, aunque contaron con la colaboración de vecinos. Asimismo, el modelo de educación planteado poseía características más jerárquicas que el del caso brasileño. El profesor llegaba a los encuentros con propuestas de danza, juegos y obras, donde los niños

15 Agradezco los comentarios realizados por la licenciada Yanina Menelli, quien puso de relieve algunos procesos que desvían la tendencia por mi señalada. Aunque en Argentina no ha sido el gobierno nacional el promotor de políticas de democracia participativa, algunos gobiernos locales sí impulsan este tipo de políticas, tal es el caso de la ciudad de Rosario que, casualmente, adoptó dicho modelo guiándose por el caso de Porto Alegre (Brasil). Asimismo en regiones especificas, tal como la patrimonializada quebrada de Humahuaca, en Jujuy, aumentan los proyectos centrados en performances culturales dependientes de fundaciones de empresas muy poderosas (como ARCOR, Ledesma, Techint, etc.) y por ONGs de las más diversas índoles. En este caso el gobierno provincial habitualmente ha vehiculizado estos emprendimientos o al menos no los ha obstaculizado.

16 Para observar este vuelco programático ver http://www.oas.org/oipc/espanol/cpo_obse_politicas_argentina.asp

17 Puede leerse la pagina web del gobierno de la Ciudad. http://www.buenosaires.gov.ar/areas/cultura/prom_cultural/pops2/comunitaria.php?menu_id=22035. Mis comentarios respecto al funcionamiento del programa se basa en entrevistas realizadas con trabajadores y usuarios de dicho programa.

participaban en roles variados, aunque estipulados por él. Por otra parte, el modelo de formación se ligaba a la profesionalización: se presentaba la danza como una opción laboral, una oportunidad de aprender a estar en escena y, menos como una práctica cotidiana ligada a los saberes locales. Las preocupaciones de los docentes del proyecto giraban en torno a la técnica de danza en sí y a la posibilidad de profesionalización de algunos niños, y menos a los objetivos pedagógico-políticos del proyecto en relación a la transformación de la comunidad. Este modelo más jerárquico también fue sostenido en la recepción del proyecto por parte de los familiares de los niños quienes valoraban positivamente este tipo de prácticas.

Las diferencias en la organización y programas educativos en los espacios llevan la impronta de las diversas experiencias nacionales de trabajo barrial: influencia de movimientos sociales, de la educación popular, impacto de los gobiernos autoritarios, modos de articulación política barrial, entre otras. Es claro que estos casos no dan cuenta de la variabilidad de experiencias en ambas ciudades. De hecho, Araujo (ob.cit) denuncia la abundancia de proyectos individualizantes y profesionalizantes en Brasil, mientras que yo misma he participado e investigado también en un proyecto de danza contemporánea en Villa 31 donde la búsqueda del plantel docente y de las mujeres adultas que participan del taller es establecer relaciones horizontales, en los que los participantes sean los creadores artísticos [18]. No obstante, pese a esta variabilidad de experiencias considero que existía en Brasil, hasta el año 2011 [19], un campo más propicio y una experiencia más amplia en proyectos horizontales ligados a las técnicas corporales que en Argentina.

Intensidades del movimiento: Políticas y cultura desde los cuerpos

Las prácticas llevadas adelante en estos "proyectos sociales artísticos" adquieren sentido político por los programas planteados, discursos, contextos institucionales y los modos de organización y gestión, pero también por los géneros performáticos que practican. Por ello, la práctica de danzas de estos proyectos no puede pensarse simplemente en su rol de instrumento para la "inclusión" en la sociedad (Ochoa Gautier, 2002: 220-221; Escobar et al, 2001: 18) o, más específicamente, para la inclusión en las capas medias de una sociedad jerárquica.

Las *performances* practicadas y la corporalidad que implican son parte constitutiva y constituyente del mundo social (Jackson, 1983), tanto como lo son los discursos y las prácticas institucionales (Ver Turner, 1992; Vila, 1996; Ochoa, 2001; Díaz Cruz, 2008): la práctica de específicas técnicas corporales (siempre significadas y producidas por los sujetos) produce sentidos y no sólo los expresa. Considero que, tal como lo plantea Vila (1996) para la música, los géneros dancísticos producen sentido en virtud de su historia y de sus rasgos estilísticos (tonos corporales, ritmos, etc.), aunque también en relación a las significaciones prototípicas asociadas a él (Citro, 2009).

18 Me refiero al mencionado proyecto de danza con mujeres del Barrio 31, el cual nació en el año 2010 en base al interés de un grupo de mujeres. En el proyecto se prioriza el proceso de creación por sobre la producción de una obra. En este sentido, las artistas que coordinan se encuentran más cercanas a un modelo de educación popular y, también encuentran por ello más resistencia entre los vecinos del barrio, dado que los "productos" no son inmediatamente visibles y, también porque el público con que trabajan no son niños (el público foco por excelencia de los proyectos artísticos) sino mujeres adultas. Desde mi punto de vista las diferencias entre ambos proyectos argentinos pueden comprenderse, sobre todo, por la formación de los coordinadores (las instituciones y disciplinas de las que provienen, los espacios del campo artístico, experiencias y posicionamientos políticos de los docentes). Asimismo, puede resaltarse que las docentes de este proyecto tienen estrechos lazos con experiencias similares brasileñas, incluso con el Jongo.

19 Este modelos se encuentra en riesgo en el último período, tras la asunción de la nueva ministra de cultura, quien está adoptando lógicas de acción más similares al "modelo neoliberal". Ver http://andrebarrospolitica.blogspot.com/2011/03/de-que-ana-de-hollanda-tem-medo.html. Consultado 5 de marzo de 2011

Existe una decisión y una opción por danzar Jongo y géneros afro que remiten a una historia social y política específica dentro de Brasil, y que proponen una corporalidad específica: el ejercicio grupal de la danza y la música, la articulación de diversos géneros, la danza en ronda, el peso a tierra en los pasos, la participación de todos los presentes en todos los roles (canto, baile, danza). Llevar adelante estas prácticas de este modo implica una búsqueda de fomentar la autonomía y el trabajo en grupo y, este tipo de búsqueda se relaciona, a su vez, con una experiencia en prácticas educativas emancipadoras y el reconocimiento del valor de algunas maneras de organizar las performances y los rituales por parte de las poblaciones afrodescendientes.

También en el caso de Buenos Aires existen sentidos en la elección de priorizar significantes indígenas para el folclore "nacional", lo cual implica un desafío para los significantes dominantes del folclore y para un país caracterizado por la extranjerización de lo no blanco. Asimismo, estas identificaciones del género con los pueblos originarios trascienden las fronteras nacionales y habilita modos de apropiación de la danza por parte de inmigrantes limítrofes e hijos de inmigrantes.

Por otra parte, el estimular que los niños aprendan la percusión, las palmas y el canto son hechos poco habituales en el campo del folclore argentino hegemónico y desencadenan procesos de aprendizaje más integrales que permiten que los niños se apropien de diversos roles aunque, como señalamos arriba, estos roles están pautados desde un modelo más academicista. En este sentido, el peso que tiene en el proyecto el modelo de formación del bailarín profesional en el entrenamiento físico y en los discursos que lo acompañan, tiene implicancias en el proceso educativo que se lleva adelante, promoviendo procesos de subjetivación más ligados al individualismo y a la competencia de mercado.

Las características de los géneros performáticos tienen entonces un sentido "intrínseco", que no se desliga de los contextos en dónde los géneros son practicados ni de los significados históricos atribuidos a esos géneros. Desde estos sentidos de las performances se pueden reproducir estructuras de poder pero también pueden transformarse experiencias, prácticas y representaciones cuestionando categorizaciones racistas y nacionalistas, fomentando el trabajo grupal y la creación de nuevas posiciones sociales.

Entrenar el cuerpo en la danza, adquirir una posición concreta para observar el mundo, pisar la tierra en un modo particular, cantar, tocar tambores y golpear las palmas son prácticas en las que los sujetos se transforman y se reposicionan ante lo existente.

Una quietud final

En el marco de un proceso de retracción del Estado y de sus responsabilidades, los proyectos "artístico sociales" están haciendo, en ambos países, parte de las políticas culturales, tendiendo a reproducir o transformar realidades.

Las historias nacionales influyen en la implementación de estos proyectos a través de las respectivas ideologías racializantes así como de las "políticas culturales" oficiales, tales como la promoción de la práctica de diversos géneros dancísticos y de la adopción o negación de propuestas ligadas a la educación popular.

Considero que los talleres artísticos pueden constituirse en una práctica contra-hegemónica para que los sectores subalternos desarrollen prácticas autónomas no funcionales a la reproducción

de las relaciones de dominación, especialmente cuando los proyectos contestan el modo de producción artístico instituido, de carácter academicista, individualista y elitista, y proponen la adopción de símbolos emancipadores ligados a la historia de dominación.

Sin embargo, también es probable que cuando son subvencionados por organismos multilaterales y empresas privadas, este tipo de proyectos sea funcional a la reproducción de procesos hegemónicos del neoliberalismo, pues mediante estas actividades "parche", los sectores subalternos deberían contentarse con proyectos inestables y dispersos para su formación en los campos "artísticos". Asimismo, muchas veces los proyectos buscan la mera "inserción" social de sus participantes sin cuestionar las estructuras desiguales de la realidad social en la que los sujetos deberían "insertarse".

Esta serie de tensiones se encuentran presentes en los talleres y expresan una acepción de cultura como proceso de lucha. Ante esta realidad los interrogantes permanecen abiertos, ya no para boicotear el trabajo que se viene realizando, sino para dinamizarlo y contribuir a la búsqueda de su sentido político en sus particulares contextos.

Bibliografía

- APPELBAUM, NANCY, ANNE MANCHERSON Y ROSEMBATT KARIN (2003). *Ratial Nations, en Race and Nation in Modern.* Latin America, University of North Carolina Press.
- ARAUJO, SAMUEL et al, (2006). *A violencia como conceito na pesquisa musical; reflexoes sobre uma experiencia dialógica na Maré, Rio de Janeiro.* Revista Transcultural de Música. No 10.
- BARBA, EUGENIO Y NICOLA SAVARESE comp. (1988.) *Anatomía del Actor. México:* Gaceta/ International School of Theatre Anthropology.
- BRIONES, CLAUDIA (comp). (2005). *Cartografías argentinas. Políticas indigenistas y formaciones provinciales de alteridad.* Buenos Aires. Antropofagia.
- BRUBAKER ROGERS Y FREDERICK COOPER (2001). *Más allá de la "identidad". Apuntes de Investigación del CECYP.* Año V, Nº 7, Buenos Aires.
- CITRO SILVIA, PATRICIA ASCHIERI Y MENELLI YANINA Y EQUIPOS UBACYT F821 y PICT 00273. (2008). L*ímites y dilemas del multiculturalismo. La enseñanza de tradiciones performativas orientales, afro y amerindias en Buenos Aires y Rosario.* IX Congreso Argentino de Antropología Social, "Fronteras de la Antropología. Posadas.
- CARMAN, MARIA (2009). *"Lo bello y lo triste en la Reina del Plata".* En prensa en: Logociudad. Mónica Lacarrieu y Marcelo Alvarez (comps.). Buenos Aires: Editorial Ciccus/ La Crujía.
- CAVALCANTI, MARÍA LAURA (2002). *Entendendo o folclore.* http://www.cnfcp.gov.br/pdf/Maria_Laura/CNFCP_Entendendo_Folclore_Maria_Laura_Cavalcanti.pdf. Consultado 11 de marzo de 2011.
- CITRO, SILVIA (2009). *Cuerpos Significantes. Travesías de una etnografía dialéctica.* Buenos Aires, Biblos.
- CHAUÍ, MARILENA (2006). *Ciudadania cultural: o direito á cultura.* São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo.
- DA MATTA, ROBERTO (1987). *Digressão. A Fabula das Três Raças ou o problema do Racismo á Brasileira. Em Relativizando: uma introdução á antropologia social.* Rio de Janeiro.: Rocco.
- DEVOTO, F Y BORIS FAUSTO (2008). *Argentina-Brasil 1850-2000. Un ensayo de historia comparada.* Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- DÍAZ CRUZ, RODRIGO (2008). *La celebración de la contingencia y la forma. Sobre la antropología de la performance.* En Nueva Antropología. N° 69. México: Asociación Nueva Antropología.
- ESCOBAR, ARTURO; ÁLVAREZ, SONIA Y DAGNINO, EVELINA (2001). *Introducción; lo cultural y lo político en los movimientos sociales latinoamericanos. En Política Cultural y Cultura Política. Una nueva mirada sobre los movimientos sociales latinoamericanos.* Bogotá: Taurus ICANH.
- FRIGERIO, ALEJANDRO (2006). *"Negros" y "Blancos" en Buenos Aires: Repensando nuestras categorías raciales Temas de Patrimonio Cultural* 16: 77-98. Número dedicado a Buenos Aires Negra: Identidad y cultura. Comisión para la Preservación del Patrimonio Histórico Cultural de la Ciudad de Buenos Aires.
- GARCÍA CANCLINI, NÉSTOR comp. (1987). P*olíticas culturales América Latina.* México: Grijalbo.
- GRECO, LUCRECIA (2009). *A. É como tu olhar um mundo perfeito. Es como ver un mundo perfecto. Corporalidad y proyecto político en um grupo de capoeira de Rua.* Tesis de licenciatura. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras. UBA.
- GUBER, ROSANA (1999). *El "cabecita negra" o las categorías de investigación etnográfica en la Argentina.* En Revista de Investigaciones folclóricas, vol 14.
- JACKSON, MICHAEL (1983). *Knowledge of the body.* Massey. Massey University

- JIN HUIMIN (2008). *The intellectual genealogies and possible futures of cultural studies: an interview with Tony Bennett. Cultural Politics.* An International Journal. Vol. 4, N 2.
- LACARRIEU, MÓNICA (2005). *Las fiestas, celebraciones y rituales de la ciudad de Buenos Aires: Imágenes e imaginarios urbanos.* VII Jornadas de Imaginarios Urbanos, FADU, UBA, Buenos Aires.
- OCHOA GAUTIER, ANA MARÍA (2002). *Políticas culturales, academia y sociedad. En : Daniel Mato (coord..) Estudios y otras práctícas intelectuales latinoamericanas en Cultura y Poder.* Caracas: CLACSO. CEAP. FACES; Universidad Central de Venezuela.
- MENEZES BASTOS, RAFAEL JOSÉ DE (2008). "*Sobre a Produção e a Direcção Culturais da Música Tradicional, Hoje: Uma Breve Reflexão a Partir do 'Cante' Alentejano".* INET-MDeBoletim 1: 9-11. Disponível em: <http://www.fcsh.unl.pt/inet/pagebol1/files/page84_3.pdf>.
- MENEZES BASTOS, RAFAEL JOSÉ DE (2002). O *índio na Música Brasileira: Recordando Quinhentos anos de esquecimento.*
- ORGAMBIDE, PEDRO (1967). *El racismo en Argentina* . Revista Extra. Consultado en 1 5 de agosto de 2010. http://www.magicasruinas.com.ar/revdesto033.htm
- POUSADELA, INÉS M (2007). *Las políticas públicas y las matrices nacionales de cultura política,* En Grimson Alejandro (comp.).P*asiones Nacionales. Política y Cultura en Brasil y Argentina.* Buenos Aires: Edhasa.
- QUIJANO, ANIBAL (2003) .*Colonialidad del poder; eurocentrismo y América Latina.* En Lander, Edgardo (comp.) *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas.* Buenos Aires: CLACSO.
- QUINTERO RIVERA, MAREIA (2005). *La moderna tradición del mestizaje; Crítica musical e idea de nación en el Caribe hispano y Brasil (décadas del 1920-1940).* En Op. Cit. Revista del Centro de Investigaciones Históricas. Universidad de Puerto Rico. Núm. 16. Pp 221-250.
- SEGATO, RITA LAURA (1999). *"Identidades políticas/alteridades históricas: una critica a las certezas del pluralismo global".* En Anuario Antropológico, Rio de Janeiro:Tempo Brasileiro.
- SEGATO, RITA LAURA (2005). *Raça é signo.* Serie Antropología, Universidade Federal de Brasilia, vol 372.
- SEGATO, RITA LAURA (2007) . *Introducción. La nación y sus otros.* Buenos Aires: Prometeo libros.
- SEGATO, RITA LAURA (2007) b . *El color de la cárcel en América Latina. Apuntes sobre la colonialidad de la justicia en un continente en deconstrucción.* Buenos Aires: En Nueva sociedad. N 208.
- SEGATO, RITA LAURA (2010). L*os cauces profundos de la raza latinoamericana una relectura del mestizaje. Crítica y Emancipación* (3): 11-44.
- STEPAN, NANCY LEYS (1991). T*he hour of eugenics. Race, gender, and nation in Latin America,* Ithaca, Cornell University Press.
- STERN, STEVE (1999). *The tricks of time: colonial legacies and historical sensibilities in Latin America.* En Jeremy Adelman (comp. Colonial Legacies: *problems of persistence in Latin America* History. Londres: Routledge.
- TAGUIEFF, PIERRE ANDRÉ (2001). *El racismo. Debates feministas.*N 24. México.
- TURNER, VICTOR (1992). T*he Anthropology of Performance.* New York: PAJP.
- VILA, PABLO (1996). I*dentidades narrativas y música. Una primera propuesta para entender sus relaciones.* Revista Transcultural de Música.
- WILLIAMS RAYMOND (1977). *Marxismo y literatura:* Barcelona Península.

Bibliografía específica de jongo

- CNFCP. 2005. *Jongo. Patrimônio Imaterial Brasileiro.* Centro Nacional de Folclore e cultura Popular. Brasília: Iphan.
- CNCFP. 2007. *Jongo no Sudeste.* Brasília: Iphan.
- DA COSTA, FERNANDO MORAIS 2004. *Jongo da Serrinha: sobrevivência do tradicional na sociedade contemporânea.* Ciberlegenda, N°13.
- DA SILVA, ADAILTON 2006. *Relatos sobre o jongo: Reflexões e episódios de um pesquisador negro.* Disertaciòn de maestria. Programa de Pós-graduação em Antropologia Social do Departameto de Antropologia da Universidade de Brasilia.
- DÉLCIO, TEOBALDO 2003. *Cantos de fé, de trabalho e de orgia. O jongo rural de Angra dos Reis* E-papers Servicos Editoriais Ltda. http://books.google.com.ar/books?hl=en&lr=&id=2uLeh2wLVgAC&oi=fnd&pg=PA11&dq=jongo+antropologia&ots=H49apokXJ0&sig=Jasul0DzDSbqunbmxOJiIR0KOPA
- GRUPO CULTURAL JONGO DA SERRINHA.2002 *Jongo da Serrinha.* Rio de Janeiro: Secretaria das Culturas;Prefeitura da Cidade do Río de Janeiro.
- LIFSCHIRZ, JAVIER ALEJANDRO BARRETO DA SILVA , JULIANA. 2008. *As reconstruções (moderrnas) da tradição na América Latina.*
- Mattos, Hebe Maria. 2006. Políticas de reparação e identidade coletiva no meio rural: António Nascimento Fernandes e o quilombo São José. Ver. Estudos Históricos n| 37 Riode Janeiro, p 167-189
- PEREZ, CAROLINA DOS SANTOS BEZERRA 2005. *Juventude, música e ancestralidade na comunidade jongueira do Tamandaré* - Guaratinguetá/SP. Imaginario. [online]. dic. 2005, vol.11, no.11 [citado 13 Março 2009], p.247-276. Disponível na World Wide Web: <http://pepsic.bvs-psi.org.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1413-666X2005000200012&lng=pt&nrm=iso>. ISSN 1413-666X.
- PENTEADO JR, WILSON ROGÉRIO 2006. *Jongueiros do Tamandaré: devoção, memória e identidade social no ritual do jongo em Guaratinguetá - SP",* http://portal.iphan.gov.br/portal/montarDetalheConteudo.do?id=13465&sigla=Noticia&retorno=detalheNoticia apreender as interações sociais que se dão numa das localidades onde atualmente é mantida: o bairro Tamandaré situado no município de Guarantinguetá (SP), região do Vale do Paraíba Paulista.
- PINTO PASSOS; MAILSA CARLA 2004. *O jongo, o jogo , a ONG: um estudo etnográfico sobre a transmissão da pratica cultural do jongo em dois grupos do Río de Janeiro.* Tesis. Pontifícia Universidade Católica do Río de Janeiro- PUC-RIO (Abstract disponible enhttp://www.maxwell.lambda.ele.puc-rio.br/cgi-bin/db2www/PRG_0651.D2W/SHOW?CdLinPrg=en&Cont=5173:pt
- RODRIGUES DE CARVALHO, MARCOS ANDRÉ Escola de jongo. 2008. Em Araújo,Samuel Vincenzo Cambria, Paz Gaspar y Bruno NET comp. Música em debate: perspectivas interdisciplinares. Mauad Editora Ltda, 2008- http://www.sephis.org/pdf/liviospanish.pdf Páginas web, http://portal.iphan.gov.br/portal/montarDetalheConteudo.do?id=12855&sigla=Noticia&retorno=detalheNoticia (jongo ocmo patrimônio nacional brasileño).

Corazones, árboles, historias de amor - Arte y Literatura (Oral)

Carlos Augusto Ribeiro & Ana Paula Guimarães
IELT – Instituto de Estudos de Literatura Tradicional
FCSH, Universidade Nova de Lisboa

Resumen

En general, pensamos en la escritura como un proceso que surge en total comunión con el corazón (como órgano especial de los cuerpos, de los cuerpos de los amantes, y centro de la oralidad); pero también como un viaje que se hace a partir de la profundidad (interioridad) hasta la superficie (exterioridad). En algunas culturas, se considera el corazón como un espacio misterioso: un lugar secreto de la memoria y un lugar vital de sentimientos y pensamientos.

Aleksandra Mir realizó una discreta instalación que consistía en la grabación manual de corazones – semejantes a las figuraciones populares y estereotipadas - en los árboles de un bosque. Cada árbol tiene un sólo corazón gravado. En el interior de cada corazón se inscriben las iniciales (en mayúsculas) de los nombres propios de los amantes. Esta instalación tiene una dimensión invisible: historias de amor reunidas en libro, las cuales son transcripciones de cartas postales y e-mails recibidos por la artista.

En esta instalación, el corazón (centro vital del amante) es, como en la tradición popular portuguesa, el guardián de la memoria que autentifica las expresiones y las formas escogidas para enseñar y esconder al mundo. Sin embargo, cada figuración creada por la artista (mediadora de la memoria de muchos amores comunes) invierte este proceso espacial: de hecho, son las iniciales grabadas de los nombres de los amantes que salvan del olvido los corazones de los amantes, además de sus memorias. Las mismas iniciales se refieren a diferentes historias de amor. Cada inscripción puede significar, además, para cada uno, el eco de nuestro nombre y de nuestra pareja.

Aquí hay una memoria abreviada que, contrariando a la supuesta permanencia y monumentalidad de la escritura, integra el tiempo – más concretamente, el tiempo de sus soportes vivos.

Palabras claves.- Corazón, arte, folklore, paisaje, memoria.

Summary

One usually thinks about writing as a process that happens in total adherence to the heart (as a special organ of the bodies, of the lover's body, and a center of orality), as well as a journey made from the depth (interiority) to the surface (exteriority). The heart is usually seen by certain cultures as a mysterious space: a secret place of memory, a vital place of feelings and thoughts.

Aleksandra Mir held a discreet outdoor installation (Spain, Montenmedio) that consists in inscribing (engraving) hearts – similar to those popular and stereotyped drawings – on a set of trees. Each tree has only one heart. Within each heart is also inscribed the initials from the lovers' names (capital letters of the lovers' names). This installation has a hidden dimension: love stories compiled in a book that are direct transcripts from postcards and emails received by the artist.

In this installation, the heart (the vital center of a lover) is, like in Portuguese tradition, the guardian of the memory that authenticates the expressions and forms chosen to show and hide the world. However, each figuration created by the artist, mediating the memory of ordinary love stories, reverses this spatial process: in fact, it is the capital letters from the lovers' names that save the lovers' hearts and their memories from oblivion. The same capital letters are related to a different love story. Each brief inscription may also signify for each me and you the echo of our name or our beloved. Here, we have a kind of short memories, countering alleged permanence and monumentality of writing, integrating time – more exactly, the lifetime of their live media.

Keywords.- Heart, art, folklore, landscape, memory.

Este diálogo ocurre en una caminata al aire libre, en Montenmedio (España). Juntas a la par, pisando el mismo suelo, dos voces distintas tejen consideraciones sobre el arte contemporáneo y la tradición (tradere, traditio -tradición – transmitiendo el Folklore [1]) después de haber notado, en innúmeros árboles, el mismo género de grabados.

De hecho, entre pasos y pisadas, nos interrumpen voces de la memoria, las cuales nos traen restos ancestralmente inscritos, remotos y reactualizados de acuerdo con la mirada de cada uno sobre cada árbol escrito.

ARTE CONTEMPORÁNEO: Aleksandra Mir realizó una discreta instalación que consistía en la grabación manual de corazones en los árboles de un bosque. Los árboles grabados y los que no están grabados se mezclan. Los corazones grabados se asemejaban, en lo que a simplicidad gráfica del dibujo se refiere [2], a los que los amantes hacen para expresar el amor – inscritos en la mesa de la escuela, tatuados en la piel, o, secretamente, resguardados en pedazos de papel doblados. De hecho, el corazón figurado como símbolo decorativo universal y popular es usado para expresar el amor por otras figuras: madre, hermano, nación o Dios. Cada árbol enseña solamente un corazón grabado. En el interior de cada corazón están grabadas las iniciales (en mayúsculas) de los nombres propios de los amantes – en general son dos iniciales (dos nombres), aunque haya casos de tres o cuatro iniciales (tres o cuatro nombres) y, más raro, de una inicial (un nombre).

FOLKLORE: Antes de Cristo, hace 3000 años, en la antigua Babilonia, y hace 2000 en Egipto, el corazón ya era considerado un "órgano vital del individuo", "la esencia del ser humano" (Almeida et al, 2009:27-28). Las civilizaciones tradicionales de la Antigüedad y del actual Oriente atribuyen amplias capacidades al corazón, como: "la fuerza vital, la inteligencia, la intuición, además del coraje y de la voluntad" (Almeida et al, 2009: 27). Hoy día, en Occidente, el corazón se elige para representar la sed de los sentimientos, de las emociones y del amor; mientras que "las civilizaciones tradicionales, representadas por el actual Oriente y por la Antigüedad", le atribuyen vastas capacidades como "la fuerza vital, la inteligencia, la intuición, además del coraje y de la voluntad."

¿Entonces, qué significa esta reiterada necesidad de inscribir y grabar en el exterior – en la piel o en superficies – este amplio símbolo de diversos tipos de fuerza anímica, energía interior, siempre invisible y profunda?

Grabar corazones en los árboles y en la piel (iniciales o nombres – de la mujer o solamente de su estatuto – dentro y fuera de los corazones); imprimir, tatuar [3] y estampar corazones; dibujar corazones en muros o pintarlos en platos [4]; bordar corazones en pañuelos de enamorados [5]; inscribir

1 En 1989, Alan Dundes propone una definición moderna de 'folklore', con la que pretende poner de relieve la flexibilidad del concepto 'folk' (no más relacionado con el estrato social más bajo de la sociedad; o a los campesinos o iletrados) por relación al concepto 'grupo étnico': "The term «folk» can refer to any group of people whatsoever who share at least one common factor." (Dundes, 1989: 11). Es indiferente cuál es el factor de ligación de un grupo (ocupación, lenguaje, religión, dichos o prácticas de familia, etc.) porque lo que es verdaderamente crucial es el conjunto de tradiciones («common core of traditions») en las que sus miembros se reconocen y comparten, y del que se alimenta el sentido de identidad grupal. En la sociedad globalizada en la que vivimos es común que los individuos pertenezcan simultáneamente a múltiplos y distintos grupos («folk groups») y convivan con el folklore de cada uno de esos diferentes grupos. Dundes utiliza la palabra 'core' (amago, núcleo, hueso, fundo del corazón) con el propósito de definir 'folklore', ya que el corazón funciona interculturalmente como el supuesto órgano-albergue de la memoria: 'by heart', 'par coeur', de memoria.

2 http://www.fundacionnmac.org/english/coleccion.php?id=116

3 Imagen (número de inventario): 09801 TC. http://www.matrizpix.imc-ip.pt/MatrizPix/Home.aspx

4 Imagen (número de inventario): 04801 TC. http://www.matrizpix.imc-ip.pt/MatrizPix/Home.aspx

5 Imagen (número de inventario): 32579 TC. http://www.matrizpix.imc-ip.pt/MatrizPix/Home.aspx

corazones en yugos, tenedores y cucharas de madera labrada; esculpir corazones en formas para marcar la mantequilla [6], en violas de tierra [7], pintaderas [8] o sellos, en cuernas [9] o cajas de costura, cigarreras; construir pedazos de cuero entrenzado [10], pesas de telar [11], pendientes [12], lanzaderas [13], "espichas" [14] [utensilio que sujeta la correa de la rueca] en hueso, "ganchos de meia" [15] [utensilio para hacer tricot, con un hueco como si fuera un colgante por donde pasa la lana] en madera o en hueso; escribir con plumas mojadas en tinteros [16] en forma de corazón. En el principio del siglo XIX, los marineros grababan corazones en huesos de balena para expresar el amor por los que dejaban en casa. Los campesinos los usaban en sus bordados, en cucharas de madera y en otros objetos domésticos que se ofrecía a los más amados (Lewery, 1991: 104). Desde la guerra en la Crimea hasta después de la Primera Guerra Mundial, los soldados y los marineros los ofrecían a sus amadas o se tatuaban con ellos (Lewery, 1991: 104); lo mismo sucedió en los años sesenta en la llamada guerra del Ultramar, que después del 25 de abril de 1974 se llamó guerra colonial.

Todas las formas de inscripción referidas testimonian el singular aprecio por ese fascinante órgano "centro vital del psiquismo humano" (Almeida et al, 2009: 28) en todas las culturas y civilizaciones, a lo largo de los tiempos – y cuyo estatuto no ha sido herido por las investigaciones científicas que lo definieron, a nivel funcional, "como estructura central de la circulación" (Almeida et al, 2009: 28): "Los hombres son todos iguales en el corazón pero diferentes por su pensamiento" (Vidal, 2008: 196).

ARTE CONTEMPORÁNEO: Además de la ya nombrada dimensión visible de la instalación de Aleksandra Mir, hay todavía una dimensión paralela, oculta, constituida por mil historias de amor contadas a la artista, por intermedio de cartas postales y de correos electrónicos, en diferentes lenguas, por uno (no mínimo) de los dos protagonistas de un relacionamiento amoroso, sea entre humanos, sea entre humanos y animales; o, todavía, entre animales o entre árboles. Estas historias de amor, en respuesta a la solicitación de la artista, son la raíz de este proyecto artístico. El sentido de este proyecto artístico proviene de la ligación entre las estrategias relacionales usadas por la autora y los individuos implicados en el proceso de producción de la obra.

FOLKLORE: En la tradición popular portuguesa el corazón es un lugar de sentimientos hechos para compartirse. Innúmeros cuartetos cantados (pero refiriendo el proceso de escritura) pueden asumir la función de comunicar y transportar integralmente esos sentimientos desde el amante hacia el amado. En un tiempo en el que predominaban la lentitud y la seriedad, había (no las cartas postales o los correos electrónicos sino) cartas – dictadas o escritas por mano propia (a través "de la palma de la mano"). Para la realización de esas cartas, se operaba la conversión de la "pluma del corazón" en caligrafía, en líneas sucesivas de "tinta" que salida de los ojos. La pluma (en portugués, instrumento de escritura) escribe el corazón (y el amor que en él se abriga) en la superficie de la carta. Los ojos funcionan como el sobre del corazón. En el límite, la carta podría funcionar como medio de transporte del propio corazón del amante,

6 Imagen (número de inventario): 04932 TC. http://www.matrizpix.imc-ip.pt/MatrizPix/Home.aspx
7 Imagen (número de inventario): 23682 TC. http://www.matrizpix.imc-ip.pt/MatrizPix/Home.aspx
8 Imagen (número de inventario): 04925 TC. http://www.matrizpix.imc-ip.pt/MatrizPix/Home.aspx
9 Imagen (número de inventario): 04803 TC. http://www.matrizpix.imc-ip.pt/MatrizPix/Home.aspx
10 Imagen (número de inventario): 23996 TC. http://www.matrizpix.imc-ip.pt/MatrizPix/Home.aspx
11 Imagen (número de inventario): 04931 TC. http://www.matrizpix.imc-ip.pt/MatrizPix/Home.aspx
12 Imagen (número de inventario): 27276 TC. http://www.matrizpix.imc-ip.pt/MatrizPix/Home.aspx
13 Imagen (número de inventario): 24060 TC. http://www.matrizpix.imc-ip.pt/MatrizPix/Home.aspx
14 Imagen (número de inventario): 04934 TC. http://www.matrizpix.imc-ip.pt/MatrizPix/Home.aspx
15 Imagen (número de inventario): 04937 TC. http://www.matrizpix.imc-ip.pt/MatrizPix/Home.aspx
16 Imagen (número de inventario): 04929 TC. http://www.matrizpix.imc-ip.pt/MatrizPix/Home.aspx

enviado al amado [17]. Si la situación amorosa se inscribe dentro del corazón a través de la vivencia del amor o de su 'pluma' (sufrimiento), es, a su vez, fuera de él, en papel de correo, en donde ella se exterioriza y se anuncia. Los cuartetos juegan simultáneamente con el triplo sentido de 'pluma': además de sufrimiento, dolor e instrumento de escrita, pluma es carga. Transmitida al otro, la carga del sentimiento repercute y extravasa su primera inserción a dos dimensiones: la carta. Vehículo y traducción del sentimiento vivido, la carta gana una versión volumétrica a punto de, equiparándose a la presencia física del remitente, arrodillarse enfrente al destinatario e, incluso, de hablar a quien no supiera leer. La valorización de la oralidad enfrente de la inaccesibilidad de la escritura es evidente en estos cuartetos: "Carta, arrodíllate/ Cuando te quieran leer" (Vasconcellos, 1979: 88); "Ábrete, carta. Y habla/ Si no te saben leer" (Vasconcellos, 1979: 91).

ARTE CONTEMPORÁNEO: Según las indicaciones de la artista (transmitidas a través de canales públicos y anuncios publicitarios), podría aceptarse cualquier clase de historia de amor, con la condición de ser firmada y de tener la identificación de los dos protagonistas; la historia de amor podría ser real o ficticia, pasada o presente, personal o ajena, duradera o breve, legal o ilícita, tierna o sádica, pasional o platónica, consumada o deseada, escrita por voz propia o a través de citaciones.

FOLKLORE: ¿Historia de amor real o ficticia? La verdad es que quien canta los aludidos cuartetos de un amor sufrido puede estar, en la vida real, completamente compensado en lo que respecta al amor. Delante de la exigencia del público, debe cantarse el hecho de "fabricarse cantigas incluso con el polvo del suelo" (Vasconcellos 1975: 5), esto es, con cualquier material al alcance de la mano. No es necesario que se aparte del corazón como espacio/albergue de auténticas vivencias amorosas, experimentadas, sino que puede ser fabricado partiendo de materias simbólicamente albergadas en el mismo órgano porque son memorizadas – que se saben de memoria. Se cantan cuartetos poniendo de relieve la importancia de la comunicación con el otro a través de la misma materia de la tradición incorporada [18].

También puede que surja verdad en la pasión y entonces funciona el corazón no solo como lugar de la memoria, sino como lugar del referido sufrimiento amoroso. En este caso, para el amor no seria suficiente la inserción en un lugar central (lejos), él ambiciona decirse, hablar, encontrar una posible exteriorización, consumarse a través del lenguaje antes (no en lugar de) de consumarse a través del cuerpo. El texto cantado revelaría que la incapacidad de hablar lleva el corazón a la muerte, destruyendo su alcance metafórico. Hay que hablar. Cantar. Se sobrevive, diciendo lo que la ausencia del habla provoca en el corazón. En el cuarteto siguiente, el "crujir" del pecho denuncia el potencial final del corazón solo, aunque la mano que confirma la muerte sea la misma que se enfrenta a la vida de un cuerpo con un corazón muerto: "Sentí crujir mi pecho,/ Introduje la mano despacio, / Encontré a mi corazón muerto/ Porque no te puedo hablar" (Vasconcellos, 1979: 17). La separación de dos corazones parece aniquilar la existencia de una verdadera vida, posibilidad que surge de la intimidad entre dos corazones. ¿Historia de vida propia? ¿O cantiga de vida ajena asumida como un fado, una canción?

ARTE CONTEMPORÁNEO: Las historias de amor suponen los más dispares objetos, estados y grados de la pasión amorosa. Ofrecidas para compartir y oriundas de varias partes del

17 Escuchemos los os cuartetos populares compilados en el segundo volumen del Cancioneiro Popular Português de Leite de Vasconcellos (1848-1941), lingüista, filólogo y etnógrafo portugués: "La carta que te escribo/ Me sale de la palma de la mano/ La tinta me sale de los ojos/ Y la pluma del corazón" (Vasconcelos, 1979: 87); "La carta que me enviaste/ La abrí con mucho cuidado/ Traía tu corazón/ Me cayó dentro del pecho" (Vasconcellos, 1979: 87).

18 VANSINA, Jan, Oral Tradition – A Study in Historical Methodology (Londres, Routledge & Kegan Paul, 1965), 23.

mundo, esas mil (1000) historias de amor destacan, muchas veces explícitamente, los hilos que entrecruzan los fragmentos de historias de vida personal con los momentos de la propia historia del mundo. Sus protagonistas soportan y superan con sus cuerpos (con sus viajes y migraciones) y también con sus emociones y afectos, las limitaciones geográficas y culturales a las que tendrán que sujetarse, entrecruzándose con las más diferentes nacionalidades e historias, generando modos alternativos de relacionamiento y coexistencia entre comunidades (próximas o remotas). La invisible red de afectos, constituida por el relacionamiento o la permuta recíproca (o no) de amor entre los amantes, ultrapasa el enraizamiento de género, nacionalidad y cultura.

El extenso conjunto de historias fue transcrito y recompilado en libro, intitulado *Love Stories*. Además de una colección de historias (organizada alfabéticamente) y acompañado por un conjunto variable de fotografías en blanco y negro encuadrando los grabados en los troncos de los árboles, *Love Stories* funciona, estableciendo una relación con la intervención *in situ* de Mir, como un catálogo. La organización gráfica de *Love Stories* traduce los principios estructurantes de esta intervención artística: la repetición y la variación. Curiosamente, el único corazón colorido es el de la portada – un corazón surcado en una portada de pigmento rojo, transbordando los límites del encuadramiento, conteniendo el nombre de la artista y el título *Love Stories*.

FOLKLORE: Podríamos ver en este catálogo *Love Stories* un heredero de las compilaciones etnográficas. En esas obras, firmadas por el colector, ya estaban expuestos textos de antaño proferidos oralmente y retirados de su contexto preformativo, sin nombrarse su emisor, o sus iniciales. Esas colecciones de «cantos, cuentos y qué más» las consideran a posteriori los investigadores como antologías de historias de vida. Y, de hecho, pueden serlo.

ARTE CONTEMPORÁNEO: Las historias de amor son compartidas, en un primero momento, con la artista (colectora y mediadora) y, en un segundo momento, después de la edición del libro, con sus lectores. No obstante sus diferencias, ellas comparten el mismo espacio: el del libro de las historias de amor. En él, se ponen de relieve las diferencias y las semejanzas en cuanto a la clase de relato. La referencia al momento y el lugar en el que sucedió el encuentro amoroso estructura el contenido de esas historias – cuando hablamos de historias entre humanos; pero también hace referencia, implícita o explícitamente, a los soportes/interfaces sociales y tecnológicos (sala de chat, Internet, teléfono, coche) como medios facilitadores del contacto y del proceso de enamoramiento; la referencia a las circunstancias y a las condiciones (positivas o negativas; pasadas y presentes) que determinaron el desarrollo o, por el contrario, la interrupción del relacionamiento amoroso; las expectativas, alegrías, miedos y anhelos; las creencias y los dolores; al final, la referencia a los proyectos individuales de una vida compartida (proyectos afectivamente realizados, ya realizados, en curso, deshechos o suspendidos).

A la esencia de los ademanes, de los actos, de las miradas y de las palabras con las que los amantes acogen y enraízan el desarrollo o la memoria del amor está corresponde la analogía del árbol fecundo. La colección de historias y experiencias particulares alrededor del amor convierte el bosque en una especie de archivo de emociones. Sin embargo, si el individuo que camina por el bosque y, con el referido libro, quiere identificar y localizar inequívocamente un árbol específico que corresponda a una historia de amor, difícilmente conseguirá obtener éxito en esa tarea. Las mismas iniciales con un corazón a su alrededor se refieren no solo a diferentes historias sino a diferentes nombres. A la complicación creada por la diseminación de los grabados se añade la dificultad de entenderlas derivada de juegos de luz y sombra creados por los follajes.

Al visitante del parque le parece que la instalación consiste en la plantación de memorias cifradas: signos de amantes anónimos. El corazón actúa como guardián de la memoria que autentifica las expresiones y las formas escogidas (por el amante) para enseñar y esconder al mundo. No obstante, en algunas historias de amor, el amante menciona la esperanza de un día unirse (o reunir) al amado/amada y de ambos, ya reunidos, desplazarse hacia Montenmedio, en dirección al respectivo árbol grabado. En ese momento, lo que hoy es la marca de un amor no correspondido habrá sido, por adelantado, la prueba y la certidumbre del amor de la pareja.

FOLKLORE: En el folclore, en el general, y en la lírica tradicional/popular en particular suceden mecanismos de alargamiento del corazón, para volverse presente en todos lugares y diacrónicamente en todos los tiempos. La plasticidad y la flexibilidad del órgano vuelto – por acción imaginario popular y religioso –central del/en el cuerpo proporcionan su permanencia en variadas situaciones espaciotemporales, desde la tradición medieval hasta la publicidad y el arte contemporáneo.

ARTE CONTEMPORÁNEO: Es en el grabado sobre todo en las iniciales de los nombres, que los corazones de los amantes se guardan y son guardados del olvido para toda la posteridad. Recuerdo de amores confesados por los propios protagonistas, cada grabado puede significar, también, para cada uno –cuando reconocemos las iniciales de nuestro nombre y de nuestra pareja – un eco de un amor real o imaginario.

FOLKLORE: Determinando la naturaleza de la instalación de Mir, este conjunto de corazones grabados y recuerdos plantados señala el reencuentro entre lo oral y/o lo escrito. Hoy reflexionamos sobre tradiciones que conocemos de memoria (y, a veces, salteado; a veces 'catalogadas' en volúmenes etnográficos), probando que se 'sabe' otra vez aquello que existe interiorizado, aquello que radica en el hueso, el corazón del fruto (metáfora vegetal); sobre grafismos inscritos en 'cáscara' de árboles (el latim 'liber', como el griego 'biblos', significa 'cáscara, etimología de 'libro'), una forma de escritura (pegada al corazón) funcionando como guardián de una memoria abreviada que – contrariando la supuesta permanencia y monumentalidad [19] de la redacción a través de "tinta permanente" – integra el tiempo. La transformación de estos corazones plantados y de estas memorias grabadas acompañará el crecimiento orgánico y vegetal, a lo largo de la vida de sus vivos soportes. Si a cada pareja de corazones vivos, unidos por el amor, le corresponde un corazón grabado en un árbol, la totalidad de los corazones que confluyen para el mismo espacio natural podrá encontrarse por intermedio de la red subterránea de las raíces de árboles o, al contrario, a través del libro/catálogo.

Finalmente, podemos decir sobre esta instalación lo mismo que el poeta brasileño Ferreira Gullar, cuando regresó a la ciudad después de su exilio, en Santiago (Chile), y perplejo delante de la extrañeza del presente (a punto de no reconocer nada en todo lo que existe) al contrastar con la memoria del pasado (vivido): "Esto es: solo usted sabe que estuvo allá. La pared, los edificios, no guardan la gente. Solo nosotros nos guardamos. Nosotros nos servimos a nosotros mismos. Fuera, es literatura, es poesía, es arte. Es ella la que guarda las cosas, la que preserva un mundo que nosotros inventamos, el mundo de la cultura" [20].

19 En su sentido literal, el monumento supone un conjunto de requisitos estéticos para que la memoria de uno, de un hecho o de un acontecimiento – considerado digno de conmemoración – sea adecuadamente conservada: un material sólido y perdurable; una concepción apelativa a la memoria colectiva; un posicionamiento y dimensionamiento adecuados que permitan evidenciar su apariencia exterior y su visualización por un grupo, público en general, visitantes, transeúntes; un relacionamiento estrecho con lo que conmemora y con la naturaleza de ese objeto. En sentido figurado: monumento es todo lo que queda (por ejemplo: obra artística, literaria o de pensamiento) en la memoria de los hombres, no obstante el pasaje del tiempo.

20 Entrevista de Isabel Coutinho a Ferreira Gullar, «Queda lo dicho por lo no dicho», 19 de septiembre de 2010, in Pública, periódico Público.

Bibliografía

- ALMEIDA, ANA GOMES et al (2009). *Artes de Cura e Espanta-Males – Espólio de medicina popular* recolhido por Michel Giacometti, Lisboa: Gradiva.
- DUNDES, ALAN (1989). *Folklore Matters* .Knoxville, The University of Tennessee Press.
- GUIMARÃES, ANA PAULA (1992). *Olhos, Corações e Mãos* (Lisboa, Círculo de Leitores.
- LEWERY, A. J. (1991).Popular Art – Past & Present (Devon, David & Charles).
- VANSINA, JAN (1965). *Oral Tradition – A Study in Historical Methodology.* Londres, Routledge & Kegan Paul.
- VASCONCELLOS, JOSÉ LEITE *DE, (*1975). *Leite de, Cancioneiro Popular Português,* I vol. Coimbra, Universidade.
- VASCONCELLOS, JOSÉ LEITE DE (1979). *Cancioneiro Popular Português.* II vol. Coimbra, Universidade-
- VIDAL, NICOLÁS BUENAVENTURA (2008). *Cuando el hombre es su palabra* .Puerto Rico: Grupo Editorial Norma.

Catálogo

- Aleksandra Mir, (2008).*Love Stories.* Fundación Montenmedio Arte Contemporâneo (NMAC).

Periódico

- Entrevista de Isabel Coutinho a Ferreira Gullar, «Fica o não dito por dito», 19 Setembro 2010, in Pública, Jornal Público.

Folklore y Desarrollo Apuntes para una introducción desde un caso específico

Virginia Romero Plana
Doctorando Universidad Complutense de Madrid

Resumen

Hablar de Folklore es hablar de tradición, costumbres, rituales, modos de vida...Las personas que mantienen viva la tradición de una cultura, ¿también deben mantener la tradición de la pobreza? ¿La herencia del Folklore se puede perder por la herencia de la pobreza? ¿La escasez de recursos influye en la herencia folklórica de una comunidad?

Palabras clave.- Folklore, Comunidad, tradición, Lambayeque, Incahuasi, desarrollo, pobreza, ***Takin*****.**

Introducción

El presente artículo pretende dos objetivos: uno de ellos es dar a conocer un poco más el folklore de una de las regiones de la sierra de Lambayeque, ubicada al norte del Perú y llamada Incahuasi; y el otro es alentar hacia una reflexión en torno a lo que implica el folklore dentro de un contexto de pobreza y a la importancia que se le da al desarrollo respecto a los pueblos más tradicionales y arraigados en algunas zonas.

Estos breves datos y reflexiones que quiero hacer llegar al lector provienen del breve trabajo de campo que pude realizar durante un mes en el pueblo de Incahuasi. Allí tuve la oportunidad de poder conocer mejor a la población que allí habita y sus costumbres.

Quisiera decir que la visión con la que yo comienzo este breve trabajo de campo es completamente distinta a la que pudo haber anteriormente. La mirada con la que yo intento captar la realidad está sesgada por muchos aspectos. Existen varios puntos que la hacen diferente, no mejor ni peor, si no diferente, lo cual amplia una nueva contribución a una perspectiva y un conocimiento de esta cultura más enriquecedores. Estos puntos que quisiera destacar, para que el lector pueda entender mi forma de ver esta reflexión, son los siguientes: pertenezco a la categoría de mujer, joven, europea, española, cualificada en una serie de especializaciones del campo de las ciencias sociales. Todo ello implica que soy una extranjera en Perú, quien proviene de un país desarrollado europeo, y que comparte una época histórica común. Además comparto la misma lengua y parte de algunas costumbres. Mi visión está tildada por las diferencias y por los sesgos de una buscadora de lo distinto y de lo peculiar en un entorno diario, desde los ojos de una mujer joven y moderna, con una formación abierta, plural y liberal.

Incahuasi a grandes rasgos

Incahuasi es uno de los distritos de Ferreñafe, ubicado dentro del departamento de Lambayeque, al norte del Perú. Actualmente su capital se llama igual que su distrito, pero tiempo atrás se llamó *Yachta*. Cuenta la leyenda que el caserío de Incahuasi se creó a partir de la llegada a su zona de unos trabajadores y un sacerdote, quienes huyeron de la Hacienda de Janque, Pueblo-Hacienda principal en dicha región en la época colonial.

Fue creado políticamente el 17 de febrero de 1951. Incahuasi cuenta con 79 caseríos, los cuales se reparten por zonas geográficas y climáticas muy diferentes, lo cual influye en la manera de vestir, en las relaciones sociales y en las tradiciones vigentes, como puede ser el mantenimiento del quechua.

Incahuasi es una zona quechua-hablante que aun mantiene muy vivas costumbres, que dicen que provienen de la época prehispánica.

Respecto al contexto social

Las relaciones sociales están completamente marcadas por las relaciones de género, lo cual implica que están muy codificadas y muy enmarcadas según el rol que cada persona desempeña en base a su género. El género de la persona es relevante para la red de relaciones sociales que se van a tener y el rol que desempeñará en la comunidad.

Las relaciones de trabajo están también marcadas por el género: a las mujeres les son propias una serie de determinadas tareas, casi siempre agrícolas y de atención a la casa familiar y cuidado de los hijos, mientras que los hombres tienen otro tipo de actividades laborales, como pueden ser el cuidado del ganado si se dedican a ello o a cualquier otra actividad como puede ser atender una tienda, su propio restaurante u hospedaje, otro tipo de comercio, un cargo político, etc. Se puede ver una clara organización social del trabajo a través de la concepción de las diferencias de género.

Se da un tipo de endogamia que se representa muy claramente en la escasez de apellidos. Los matrimonios se realizan con las personas del mismo caserío, lo cual hace que los apellidos nunca varíen. Existen relaciones comerciales con otros caseríos y también sociales, llegando a haber matrimonios fuera del propio caserío, aunque no es lo común. Una de las consecuencias es que la persona esté marcada social y económicamente en base a ese apellido.

La escasez de hombres tiene una consecuencia inmediata: la poligamia. En este caso se da un tipo de poligamia que es denominada poliginia: un hombre casado con varias mujeres. (Es todo lo contrario a lo que podemos encontrar en las altas montañas del Nepal, donde se da el otro tipo de poligamia, la cual es conocida como poliandria: una mujer se casa con varios hombres, que en algunas ocasiones suelen ser hermanos. Pero eso ya sería cuestión de otro tipo de problema).

Las relaciones que se crean entre las mujeres y entre los hombres son completamente diferentes. Habría que realizar un estudio más específico y exhaustivo para poder encontrar las claves que delimitasen las relaciones sociales entre ellos y con los demás miembros de la comunidad.

Las mujeres son quechua-hablantes aunque entienden el castellano perfectamente. Pero entre ellas se comunican en quechua. Los hombres hablan tanto quechua como castellano, ya que por las

circunstancias deben salir a la costa o a otras regiones para trabajar, y ese acercamiento y contacto constante con otras poblaciones hace que deban conocer y hablar sin problemas el español.

La comunicación desde los distintos caseríos de Incahuasi con Ferreñafe es a través de unas combis que tienen trayectos dos veces al día en los dos sentidos, siempre que haya gente suficiente para llenar el pequeño e incómodo transporte. El viaje dura aproximadamente entre 4 y 5 horas, según el clima, la velocidad y las condiciones del terreno, ya que los caminos están sin asfaltar. A mitad del camino aproximadamente el calor de la costa cesa para tener un clima más fresco, que lleva al frío seco de la sierra de Incahuasi, situada alrededor de los 4.000 m. de altitud.

Respecto al contexto político

En las últimas elecciones municipales, celebradas a principios de octubre del 2010, Incahuasi ha cambiado de alcalde y de Gobierno Municipal.

Respecto al contexto económico

Ostentan sus poblaciones unos índices de pobreza del 94% aproximadamente. Estos niveles varían según la ubicación geográfica de los caseríos, aunque en general mantienen unos tantos por ciento altos y considerablemente preocupantes y peligrosos.

Respecto al contexto religioso

La religión católica es la más profesada hasta el momento aunque, desde hace unos años a esta parte, la iglesia evangélica se ha asentado en los diferentes caseríos de Incahuasi. Y actualmente la religión católica y la iglesia evangélica son los dos cultos que predominan entre la población incahuasina.

El Folklore de Incahuasi

El folklore, como ya todos saben, es una combinación de costumbres culturales, de una determinada población o etnia y de una determinada zona geográfica, que se mantienen a lo largo del tiempo y que es la base de su propia identidad. No sólo las danzas o la música típicas de la zona es lo que consideramos folklore, sino también la gastronomía típica, sus vestimentas, tanto diarias como las especiales para días festivos, su religiosidad y culto, sus costumbres locales de vida, sus festividades, sus hábitos de vida en comunidad, etc.

Mi trabajo de campo se ha centrado en poder observar la celebración del "Takin", un concurso de folklore muy arraigado en todos los caseríos de la zona de Incahuasi, festejado a finales de septiembre. Este año 2010 ha sido todo un éxito para la población, coincidiendo con otra de las fiestas más importantes, la de la Virgen de las Mercedes, Patrona de dicha localidad.

a. Textil y vestimenta tipica

El interés de los tejidos tradicionales de la zona ha hecho que se hayan creado Asociaciones de Mujeres Tejedoras, con el fin de incrementar los ingresos de forma más segura y continua para sus núcleos familiares. Todo ello se está llevando a cabo gracias al apoyo de ONGs y otras instituciones que trabajan en la zona con fines sociales y económicos similares.

La forma de la vestimenta típica de las mujeres es la misma desde que son niñas hasta que alcanzan su madurez y son adultas.

Las mujeres visten con una falda negra completamente tejida de hilo de oveja o industrial, cuya altura llega desde la cintura hasta la mitad de la pantorrilla. Las blusas que visten son coloridas a más no poder, llenas de estampados florales y de colores vivos. Normalmente siempre predomina el rojo o el rosa en estas blusas.

Encima de las blusas en la parte de la espalda llevan atada la *Lliclla,* que es una tela elaborada por las propias mujeres. Tiene forma cuadrada y se lleva atada al cuello de la blusa, haciendo que le caigan por los cuatro lados bandas de colores muy llamativos. Está bordada con diferentes dibujos, grecas y colores.

Todo ello es normalmente realizado por las propias mujeres: ellas mismas cosen y realizan sus blusas, faldas y demás complementos. Aunque hay ocasiones que se compran. Hay un detalle de unos pequeños volantes y remates bordados muy lindos en las mangas, los puños de las blusas y, sobre todo, en lo que se llama la pechera, pues hay diferentes adornos hechos de distintas telas. Los rebordes y volantes están en mangas, cuello y pechera.

También hay en algunas ocasiones que visten un cinturón de tela bordado con hilos de muchos colores y que se ata detrás de la cintura con todos los lazos colgando: los *Washcos* (especie de faja).

Para resguardarse del frío en invierno, llevan una especie de capa, las cuales están tejidas igual que los ponchos. Se ata al cuello con dos de las extremidades y les cubre y abarca desde la espalda hasta la mitad de las piernas, incluyendo los brazos. Se llama Shullo. Y esta prenda hace algunas veces de soporte para llevar al bebé o transportar ramas o frutos y alimentos.

El sombrero sólo lo llevan las mujeres adultas y las chicas mayores de una determinada edad. Los sombreros están hechos de paja de palma macora y los realizan en su mayoría en la ciudad de Etén. Al ser la paja de un color más beige y oscuro, les dan un tratamiento de cal para aclarar el color, quedando casi blancos.

Las niñas llevan algunas veces unos sombreritos pequeños de color azul o rojo. Estos sombreros están hechos de fieltro.

Las mujeres siempre ponen un pañuelo o dos de un estilo muy determinado debajo del sombrero, justo entre el cabello y propiamente el sombrero. Los colores de estos pañuelos varían pero hay un color predominante en el gusto de casi todas ellas: el rojo. Estos pañuelos son difíciles de conseguir en algunas ciudades actualmente, ya que seguramente en muchos comercios estén descatalogados, porque se podrían datar más o menos sobre la década de los años 80. Hay una serie de modelos que son parecidos.

Normalmente no llevan adornos, quizá algunas cintas de color oscuro atadas. Hay unas poblaciones pertenecientes a Incahuasi, pero que se ubican en la frontera con el distrito de Cañaris (más al Noroeste de la sierra de Lambayeque), que sí llevan una serie de adornos en los sombreros. Son cintas de muchos colores, siempre haciendo juego con las ropas que llevan en el momento, y que se atan con unos lazos en la parte delantera de los sombreros.

No sólo se nota la diferencia geográfica de a qué distrito se pertenece en los sombreros, sino que en la *Lliclla* también, ya que hay varias capas de telas de colores mucho más claros y fluorescentes en la zona más fronteriza. La influencia de la zona de Cañaris es clara y no sabría explicar el porqué de los colores más claros, ya que el clima en Cañaris es mucho más frío, pues está situado a mayor altura que Incahuasi. Y normalmente se da una relación de colores claros con buen clima y colores oscuros con climas fríos (teoría cromática de los sentimientos de Stevenson, donde la alegría y la tristeza se representan en el arte de las comunidades, como podría ser en los tejidos, en los cuadros, en sus artesanías...).

El calzado es muy sencillo y es el denominador común entre hombres y mujeres: las Yanques. Son unas sandalitas negras de diferentes modelos, aunque no varían mucho, que son de una suela muy resistente y muy propia para el suelo de Incahuasi.

Hay una historia que cuenta cómo se crea el nombre del caserío de Janque, el cual está completamente incomunicado. Antes era Janque el caserío principal de toda la zona de Incahuasi, y se cuenta aun que el nombre viene de cómo se denominaban estas sandalias.

Las mujeres no llevan ningún tipo de adornos o complementos como colgantes, anillos, etc. Llevan unas pulseras de bolitas y cuencas transparentes de distintos colores, que realizan ellas mismas y que les adornan las muñecas desde que son niñas.

Los hombres visten más modernos y occidentalizados: pantalón normal de tela o de tejido jeans, aunque este último es más normal en jóvenes. Y camisa o jersey de distintos colores. Y en invierno para resguardarse del frío siempre llevan su poncho, el cual destaca por sus vivos colores, como el rosa, fucsia, rojo, verde, azul, violeta y amarillo. Es difícil encontrar ponchos que sean de colores oscuros: algunas veces si la tejedora no usa tintes industrializados, sino todo natural, los colores sí son más apagados y oscuros, pero igual son tonos ocres, beiges, azules, verdes...

La gran mayoría de los hombres lleva siempre como complemento una gorra. Da igual que sea de alguna marca concreta, como algunos jóvenes lucen, o de alguna promoción de regalo. Es posible que una de varias razones sea la de protegerse del viento que hace normalmente en la sierra y del sol, el cual quema la piel, y allí no es habitual usar protección solar.

Los hombres y las mujeres en este ámbito están también marcando unos roles muy rígidos, siendo las mujeres las que mantienen la tradición étnica con las vestimentas. Los hombres sólo visten el poncho típico. Al varón se le da más libertad para vestir y elegir sus ropas. Esto se puede notar entre mujeres y hombres de todas las edades.

En los bailes de los niños se ve marcadamente cómo los niños pueden vestir más informalmente y las niñas siempre irán vestidas de la manera tradicional.

b. Etnomusicología

He podido recoger en la zona una serie de datos sobre esta temática.

Existe una música común en todo el norte, que es la marinera y el huayno. Allá se sigue con esa misma tradición.

Hay un instrumento llamado el *Pincuiyu,* que tiene algunas variantes en esta sierra. Como por ejemplo el *Lanchipincuiyu*, el cual sólo algunos saben tocarlo ya que la tradición se viene perdiendo desde muchos años atrás. Este instrumento sólo tiene dos agujeros en la parte baja y está cerrado de los dos extremos. Se realiza con una vara o junco que no tiene abiertos ningún extremo y sí un par de agujeros más arriba por donde se sopla. Normalmente este instrumento se compagina junto con un tamborcillo, los dos a la vez. Y de ahí el nombre que se le da a la danza que se baila con esta música.

Sólo lo pueden tocar los hombres, pero se ha encontrado algún caso recientemente de mujeres que aun saben tocarlo. Este tema se relaciona con el género y los roles en las relaciones sociales, pero ha de haber alguna significación para que estas mujeres sepan tocarlos. Aunque en mi experiencia sólo encontré la constatación de una sola mujer que tocaba este instrumento y no era en la población propiamente de Incahuasi, sino en un pueblo situado mucho más al norte.

Existe otro instrumento de la misma familia de viento que es el *Quirampincuyu*. Éste tiene tradición porque es una flauta traversa que sólo tocaban las mujeres.

La música de estos instrumentos está asociada tanto a las festividades religiosas como a sus celebraciones sociales, de ocio y de otros tipos, como podrían ser las agrarias.

Existen varias melodías o canciones con el tambor y el *pincuiyu*, donde se pueden observar la diferencia de los distintos tipos de ritmos, los cuales son: Golpe, Calle, Iglesia, Arco y Candelaria, Procesión, Pasión y Caracucho.

Antes de la fiesta principal del *Takin* y de la Virgen de las Mercedes, se suelen juntar un grupo de mujeres en algún local en el pueblo para practicar las danzas para los días festivos y de concurso. No todos los que participan en esas pruebas participarán después en el *Takin*; es sólo una forma de diversión y de reunión previa a las fiestas. Normalmente es un hombre quien toca el tambor y el *pincuiyu*. Por eso no sólo es en festividades religiosas cuando esta música es típica. Es todo muy tradicional, ya que la música de la marinera que bailan se realiza sólo con estos dos instrumentos. No tiene mucho que ver con la música que se toca después en el *Takin* para los concursos, que es mucho más elaborada y moderna.

c. El Takin

El *Takin* se celebra anualmente en el caserío de Incahuasi, con la participación de los demás caseríos del mismo distrito. La incomunicación, debido a la ruda geografía, hace que no todos los caseríos puedan acudir a dicha celebración y participar en sus concursos y cultos. Es normal que las personas que van de otros caseríos lo hagan caminando si está a mucha distancia. Si está más cercano quizá se pueda tomar la combi que pasa por el camino o una motocicleta.

Es la celebración de concursos de bailes y cantos tradicionales de la zona donde participan los distintos caseríos entre ellos y también una ocasión de juntarse las gentes de los distintos caseríos. Se organiza una especie de mercadillo que se forma de diferentes productos, tanto de frutas y verduras como de ropa y utensilios varios para las casas, hasta pasando por puestos de comida, dulces, helados. Es una oportunidad para realizar las famosas polladas con motivo de algo.

El *Takin* fue creado con el objetivo de no perder las costumbres típicas de la zona. Quien lo impulsa es un profesor de la zona hace aproximadamente unos 35 o 40 años (datado alrededor de 1976), y cuyo fin fue revalorizar ese folklore típico de la zona con el propósito de que la gente haga suyo y valore ese folklore para que no caiga en desuso con el tiempo.

De ahí nace la idea, que se pondrá en práctica hasta la actualidad: se recorren todos los pueblos y se comienzan a catalogar las danzas y cultos que se están perdiendo y con ello se intenta que se mantengan, no sólo para las poblaciones autóctonas sino también para la cultura tan rica del Perú. El nombre que mantiene actual lo lleva aproximadamente desde hace unos ocho años. Anteriormente se denominaba de otra manera.

Se podría afirmar que el *Takin* es la única celebración social y de ocio para las mujeres. Se apropian de algunos elementos de éste, como del baile, el cual les permite expresarse libremente, bajo unos códigos que las dejan libertad para ello.

d. Bailes regionales tradicionales

Las danzas típicas tienen una tradición serrana, distinta a las de la costa. A pesar de ello la marinera y el huayno están presentes en sus danzas tradicionales pero con su diferencia étnica o geográfica. Normalmente no hay unos trajes típicos para ello, y eso es consecuencia de la escasez de recursos económicos de la gran mayoría de la población incahuasina y de sus caseríos.

El pañuelo es un elemento muy importante en las danzas: se requiere un pañuelo que sea lo más grande y más ligero posible, el cual se ondea por la mujer a lo largo del baile con el brazo en lo alto. El objetivo es que ondee de forma más flexible y ágil, lo que hará que sea más elegante. Los pañuelos se los van pidiendo de una mujer a otra, y normalmente usan pañuelos antiguos pues son los más gastados y ello hace que sean los más volátiles.

Como he comentado anteriormente, el hecho de que haya más mujeres que hombres en la población, hace que muchas de las mujeres bailen con el mismo hombre. Por este motivo y también porque los hombres no tienen mucha predisposición a bailar. Sólo eran algunos pocos los que se atrevían a bailar en la plaza con la ocasión de las fiestas.

Una de las cuestiones que más me llamó la atención fue el hecho de que las mujeres nunca bailan con sus esposos. Y es una regla que cumple todo el mundo. No sé bajo qué prescripción, motivación o prohibición estará tejida esta regla social, pero es un hecho que siempre se cumple. No sé si es una opción a que los hombres solteros encuentren una mujer para casarse, a pesar de que en dicho momento esté casada. Pues hay muchas separaciones en las parejas, por diferentes motivos en los cuales no voy a entrar ahora mismo, y no están legalizadas. Esta podría ser una de las razones.

Sin embargo cuando son enamorados, sólo y exclusivamente la chica puede bailar con el chico con el que se ha comprometido. Ellos sí pueden bailar con otras mujeres, pero para ellas está vetado el acceso al baile con otro mozo.

Se mantiene el momento de solicitud del baile, entregando el hombre a la mujer el pañuelo y ella aceptando para bailar con él. Aunque lo que pude observar durante el tiempo que estuve en Incahuasi, durante la celebración del *Takin,* fue todo lo contrario: la mujer era quien solicitaba

al hombre que bailaran juntos. No es que se hayan cambiado los roles de género o las posiciones de cortejo en el baile, pero sí creo que las mujeres disfrutan más del baile, pues cuando estos se celebran es su único tiempo de actividades de ocio y por lo tanto se apropian de ello.

Durante el baile las miradas se mantienen pero en cuanto la música está a punto de terminar la mirada se baja al suelo y no hay una despedida ni siquiera informal con la otra persona. Se retiran cada uno a sus lugares de origen.

Es la mujer la que no lleva los zapatos, mientras que el hombre, a no ser que esté en un concurso, los lleva puestos.

Los bailes por parejas que se mantienen desde las zonas de la costa y de la sierra y por tradición son la marinera y el huayno, a pesar de las diferencias étnicas y geográficas. La marinera proviene de la costa, mientras que el huayno es típico de la zona andina y debido a las migraciones locales se ha producido esa unión entre las dos danzas.

Los bailes regionales: *Kashua, Lanchipincuyu, Landa y Dulzaina*. Estos son bailes locales que se realizaban después de una Minga o de un trabajo de la tierra comunal. Es el Lanchipincuyu lo más tradicional en Incahuasi, lo que suelen bailar cuando se juntan a ensayar.

Las danzas que se bailaron en los concursos del *Takin* fueron las siguientes: Wirinkinki *(también llamado Huerenquenque); Kashua; Lanchipincuyu; Marinera y Huayno; Landa;*

El *Wirinkinki* es también llamada la "danza de los Pajaritos" y es un baile agrícola. En ella los hombres o los niños, siempre varones, se disfrazan de huarequenques, que son un tipo de pájaros que preveían la llegada de las lluvias dirigiéndose al norte. Los lugareños que vivían en los caseríos más al norte al verlas llegar ya sabían que habría época de lluvias, lo cual era bueno para las cosechas. Y por ello esa celebración de los *Huarequenques*. Es una danza tradicionalmente agrícola. No se concursa en esa categoría, sino que es una manera de distracción para el público ya que despliega comedia y humor.

Existe una danza religiosa que llevan a cabo algunos hombres y los niños de la escuela: *Casacas, Chimus y Danzantes* (en este orden). Se realiza en honor a la Virgen de las Mercedes y se realiza una vez al año, siempre y cuando se celebre la misa anual. Salen de la sacristía y de ahí hacen el baile durante un tiempo, es una especie de danza adelante y atrás en la que los pies y las manos no están quietos en ningún momento. Los cascabeles que tiene atados a sus pies por dentro del pantalón suenan todo el tiempo y hace que el momento nos acerque a un tiempo ritual.

Los hombre van primero y después los niños, quienes lo toman con menos seriedad que los adultos. Nunca participan las mujeres, otra prueba más de la diferencia de roles de género en la comunidad.

Los trajes para este baile los ha realizado este año el sacristán de Incahuasi, ya que no había recursos económicos, a pesar de haber solicitado oficial y formalmente ayudas para la continuidad del folklore de la zona.

Es curioso que a pesar de ser una tradición prehispánica cultural local, no se permite la participación de personas que provengan de familias creyentes en otra iglesia que no sea la

católica- cristiana. Por ejemplo no se permite bailar a los niños que se sabe pertenecen a familias con creencias de la iglesia evangélica. Éste es un ejemplo claro de apropiación de tradiciones locales de la iglesia católica, impuesta durante la colonia y también de la unión de la tradición y la modernidad bajo un contexto religioso.

Folklore y desarrollo: Conclusiones

Cuando conozco la situación de pobreza que sufre la región de Incahuasi, se me plantean una serie de preguntas en torno a la relación que hay entre los altos índices de pobreza y el folklore tan tradicional de la zona.

¿Los escasos recursos económicos harán mella en la herencia folklórica en estas comunidades?
¿La herencia del Folklore se puede perder por la herencia de la pobreza?

Los altos niveles de escasez de recursos económicos y materiales hacen que influya en toda la comunidad y en todos los caseríos de la zona geográfica de Ferreñafe.

Los altos índices de pobreza, los cuales ascienden a un 94%, son muy altos y peligrosos para la continuidad de la comunidad y de toda su cultura y costumbres locales, las cuales provienen desde algunos siglos atrás. Si la comunidad no puede mantenerse bajo unos niveles dignos de sustento y que cubran todas las necesidades de los miembros de las poblaciones, ¿cómo se sostendrá la cultura de esta zona norteña y cómo se mantendrán las costumbres locales y folklóricas?

Según la pirámide de las Necesidades de Maslow, la persona cubre las necesidades desde las primarias a las secundarias. La satisfacción de las necesidades va escalón a escalón, comenzando siempre por las necesidades vitales, y después con las secundarias que son importantes en la vida del individuo pero no imprescindibles en algunas situaciones o contextos.

Si las necesidades primarias se cubren mínimamente, aunque no del todo o en su mejor opción y proporción, se da el paso a paliar las demás carencias afectivas, sociales, culturales, de identidad, etc. Esto es lo que ocurre en las poblaciones de Incahuasi, que a pesar de la amplia pobreza que existe en sus caseríos, la tradición cultural nunca deja de cuidarse o dejarse de lado.

Aunque supongo que no es fácil hacer frente o cubrir una serie de situaciones si no cubres primera y fundamentalmente las necesidades de primera instancia. Sin embargo y por otra parte todas ellas se engloban en el mismo contexto, que le otorga a la comunidad una identidad personal de pertenencia a una cultura y grupo y del cual se aceptan parte de las carencias tenidas.

Con este ejemplo específico sobre la comunidad de Incahuasi, sobre los niveles tan altos de pobreza y su folklore, quiero plantearle al lector una reflexión en torno a qué ocurre en estas situaciones tan graves respecto a la carencia brutal de recursos en ciertas comunidades. Y si es importante o tan primordial el mantenimiento del Folklore en estos contextos donde los niveles de pobreza alcanzan tales cuotas.

Bibliografía

- GALVÁN, LUIS (1948). *El folklore, esencia de la personalidad peruana.* Revista Folklore, Vol. II. Lima.
- ÁNGELES CABALLERO, C.A. (1952). *Bibliografía del folklore peruano.* Lima: Editorial Rimac.
- CABRERA, ANA S (1941). *Rutas de América.* Buenos Aires: Editorial Peuser.
- CAMINO CALDERÓN, C (1945). *Diccionario folklórico del Perú.*
- Coluccio, F. (1950). *Folklore de las Américas.* Buenos Aires: Mendoza.
- GÁLVEZ, JOSÉ (1949). *"La marinera" en Tribuna del Pensamiento Peruano,* (Vol. II, julio-agosto), N° 20-21. Lima: Tribuna del pensamiento peruano.
- GONZALES ESCUDERO, HORACIO (1947). *"Historia y folklore, Luz en las cumbres"* en Revista de Extensión cultural, año II, N° 3. Pomabamba.
- LEÓN BARANDIARÁN, AUGUSTO D (1938). *Mitos, leyendas y tradiciones lambayecanas.* Lima: Ed. Club de autores y lectores de Lima. (1935). A golpe de arpa: Folklore lambayecano de humor y costumbres. Lima Homenaje de los Autores a Chiclayo en su centenario.
- MEJÍA XESSPE, TORIBIO (1948). "*El amor entre los indios a través del folklore"* en Folklore, vol. II. (nov-dic) N° 19: páginas 566-567. Lima.
- OROS, PEDRO (1951). *De la sierra.* Chiclayo: Editorial El tiempo.

El tango argentino, entre escenografía pública y sentido interior[(1)]

Françoise Hatchuel

Université Paris Ouest Nanterre La Défense

Centre de Recherches en Education et Formation

Equipe « Clinique du rapport au savoir »

200 av de la République 92001 Nanterre Cedex

hatch@u-paris10.fr

1 Este texto es una versión más corta de un texto publicado en la revista L'autre, en octubre 2010, traducido por la autora con la ayuda valiosa de Daniel Diaz.

Introducción y problematización

Mi reflexión tiene su origen en el encuentro entre una práctica personal del tango argentino, en Francia y en Argentina y, una profesionalización como investigadora en ciencias de la educación. De modo "usual", mis temas de investigación son la noción de relación con el saber y la inserción de los jóvenes. Me interesa particularmente la idea de entender, con un doble enfoque antropológico y clínico con orientación psicoanalítica (ver Devereux (1965/1977), Revault d'Allonnes (1983) o Blanchard-Laville et alii (2005)), cómo se construye el sujeto en la sociedad, y cómo las diferentes cultures ofrecen apoyo a las grandes preguntas humanas.

En mi grupo de pesquisa ("Clínica de la relación con el saber"), trabajamos con la idea de plantear una "clínica de las situaciones" que trata del modo con el cual las situaciones, en particular la situaciones grupales, pueden ayudar o impedir algunos funcionamientos psíquicos. Consideramos que el psiquismo nunca está fijo sino que se construye en la interacción con el mundo exterior.

Cuando empecé a bailar el tango "argentino" (que se distingue del tango de "salón" o de "escena") me llamó la atención la diferencia entre lo que vivía cuando bailaba y la imagen "folclorizada" del tango, donde el acento se pone sobre el erotismo y la relación de dominación en la pareja.

Al contrario, lo que siento (y también varios/as bailarines) es una complicidad importante y una presencia "envolvente", tal como la define Houzel (2005), es decir, la que sostiene el psiquismo. Entonces, me ayudan algunos elementes de historia y de cultura argentina a emitir la hipótesis de la emergencia del tango en una sociedad muy inestable, que puede ofrecer una explicación coherente para el éxito del tango hoy [2].

El encuentro con Luis Bruni, bailarín y coreógrafo, me ayudó a comprender de qué modo el tango argentino podía constituir, al mismo tiempo, una metáfora y una herramienta para investigar el vínculo de cada uno con el mundo.

El tango argentino: extra-ordinarios códigos

Orígenes

El tango argentino no es un baile de pareja ordinario. En algún sentido, resulta de la síntesis imposible entre bailes animistas tradicionales y bailes de pareja, tal cual fueron codificadas en Europa entre los siglos 17 y 20 después del encuentro, a fines del siglo 19, en Argentina y Uruguay, de tres diferentes grupos: una sociedad criolla dominante recién independizada que mezclaba los bailes europeos con ritmos propios, tal como la "habanera" cubana; esclavos negros, con sus reminiscencias africanas, e inmigrantes que, siendo rechazados en Nueva York, terminaron en el otro gran puerto americano algunos miles de kilómetros más al sur.

2 Ver Apprill (1998) por la situación en Francia. En todo el mundo, se puede buscar « tango » en Internet y se encontrará dos o tres milongas por semana en cada ciudad. Hizo personalmente la experiencia en Praga, Valparaíso y Río de Janeiro.

Cada grupo imita y se burla del otro, tomando elementes culturales, reinventando, mezclando y modificándolos (ver Plisson (2004)). Así nació el tango de la incertidumbre y de la precariedad. El baile que emerja, popular y provocativo, ganara reconocimiento, después de su difusión en Europa al inicio del siglo 20, antes de volver a Argentina.

Baile de mezcla y de retorno, el tango se busca a través de lo que cada grupo autoriza y espera. Por eso se distingue de otros bailes de pareja tradicionales.

Rituales que vuelven posible un encuentro singular[3]

Cuando Christian Dubar (1997) estudio la "invitación al baile" (es el titulo del libro), me parece que lo hace desde una perspectiva que rememora rápidamente las costumbres de los salones del siglo 19. Por ejemplo, en repetidas ocasiones hace hincapié en que el hombre se encarga de la invitación y que la mujer no puede rechazarlo dos veces, pero que puede parar después de un baile. Para él, eso constituye una garantía que el hombre no va a "perder la cara" como lo dice Goffman. Pero, eso implica que todo se decide durante este primer baile, o antes: la mujer debe saber en lo sucesivo cuanto tiempo quiere bailar con el hombre, desde criterios que no dependen del baile mismo.

En el tango argentino, los rituales para proteger ambos socios (y no solo al hombre) se pueden ver como el reverso de esta situación. Es que, lo que está en juego, no es únicamente "la cara", sino también la necesidad de definir un espacio de libertad para un encuentro entre dos cuerpos; es decir, en la perspectiva que uso, dos psiquismos. Para Sol Bustelo (op. cit.), maestra de tango y especialista del tango "milonguero" (que se baila en una gran proximidad física) y que intenta teorizar su trabajo, el tango es como una autobiografía.

Eso solo se puede deducir a partir de cuatro códigos muy precisos: la distribución de los bailarines alrededor de la pista antes del baile, la tenda (seria de tres o cuatro canciones del mismo estilo), la mirada y el cabeceo (guiño).

En una milonga (salón de baile que se dedica al tango), la persona que organiza el baile recibe, personalmente, cada bailarín o bailarina e instala a cada uno/a, según varios criterios (soltero/a o pareja, acostumbrado/a del salón, estilo de vestido, etc.) a un asiento específico en el que se mantendrá toda la noche.

Es un lugar de seguridad desde el cual cada uno/a podrá tomar riesgos en el encuentro con el otro. En la milonga primero se instalan, después piden de tomar y luego miran. «En el tango, primero miras » dice, Sandra Messina, mi primera maestra.

Entonces observamos: las parejas en la pista, los posibles socios, escuchando la música y sintiendo el ambiente. Una tenda, dos, tres. Entre cada tenda, la cortina informa del cambio y todos los bailarines vuelven a sus asientos para las invitaciones siguientes. Ya presagiando la danza, en un período de tiempo muy corto, las miradas se encuentran, se enfrentan, dudan, se separan, buscan otras miradas, vuelven y al final los bailarines marcan el acuerdo del cabezeo ritual. Hasta este punto, los papeles son perfectamente simétricos, antes que el hombre se mueva hasta el punto de la pista más próximo al del asiento de su pareja para invitarla. Es también en este punto, que

3 Se va a tratar aquí de los rituales en las milongas tradicionales argentinas (desde mi experiencia y el trabajo de Sol Bustelo (2004, ver abajo). Por razones que tomarían demasiado tiempo a exponer aquí, no son los de las milongas francesas.

está como un umbral entre su asiento seguro y la pista, que la dejará después del baile, procurando hacer exactamente un entorno de pista por canción.

Eso me parece que funciona como garantía de una separación entre bailes dedicados al encuentro y los cuerpos y, el resto del mundo, simbolizado por el salón que representa el lugar de la palabra y de las reglas sociales.

Este punto de la pista más cerca del asiento de la bailarina me parece que constituye un punto de pasaje entre los dos mundos de la palabra y del cuerpo cuya transición se hace al inicio de cada tango, cuando la nueva pareja va a enfrentarse e intercambiar algunas palabras, escuchando la música, antes de abrazarse, siguiendo el mismo proceso de "negociación" corporal como el efectuado durante la mirada.

Es un sutil juego donde cada uno busca su disponibilidad y "su" presencia y la del otro, a través de una movilización cuasi invisible del cuerpo en la dirección del otro, una intención que se instala poco a poco y ayuda a cada uno/a a encontrar su lugar. Desde este momento, el silencio es la regla, hasta que los dos cortan el abrazo al fin de la canción, dando de nuevo un espacio a la palabra, como una respiración antes de unirse de nuevo para el siguiente tango.

La separación final nunca se puede imaginar antes del fin de la tenda, sería una afrenta terrible. Por eso también se mira la pista, para ver si el baile con esta pareja parece posible, y para mantener a cada uno/a en el respeto de los códigos, sobre la mirada de todos y todas. Los bailarines se comprometen juntos, y la duración del baile (tres o cuatro tango) permite que se desarrolle algo de la singularidad de cada uno, mientras la garantía de un final anunciado permite tomar riesgos sin temor de parar el baile. La mirada de los espectadores que juzgan el respeto de los códigos y la creatividad y que rechazan la adecuación con un modelo previsto, es una garantía que cado uno/a dará lo mejor de si mismo/a.

El juicio de valor está así como depositado en el exterior, y uno que no baile mucho (tal será la sanción por el/la que no se comporta de un modo adecuado) podrá decirse que estaba cansado/a, que no quería bailar esta noche, que no le gustaba la música… Todo lo que se puede inventar para justificar que estamos rechazados/as aparentemente!

Todos/as son, a la vez, bailarines y espectadores, el tango de baile es una construcción colectiva, lo que lo distingue fundamentalmente del tango de escena. Y todos son activos, los que bailan y los que miran tanto hombres como mujeres.

Masculino/femenino

Aquí llegamos a un punto fundamental de la folklorización del tango que lo muestra como un baile muy machista a pesar de que me parece muy igualitario, aun si está como "cubierto" con un "barniz" de dominación masculina. Mi hipótesis es que, para una sociedad "que es" machista, los códigos del tango constituyen una exigencia muda para que los hombres mantengan las apariencias de ser quienes adoptan las decisiones, como hemos visto con la invitación. Pero, en la intimidad de las parejas, las cosas son mucho mas equilibradas. Como lo dice Sol Bustelo (op. cit. p. 16) : "el dialogo que construye el tango no trata del género pero sí de los roles ". [4]

[4] Las traducciones de las citaciones desde el francés son de la autora.

El antropólogo Bernard Saladin d'Anglure (1992), especialista de los Inuit, nos enseña que la organización social de los Inuit exige tareas muy precisas y necesarias para la sobrevivencia del grupo, y que estas tareas son precisamente compartidas entre los dos sexos. Pero muestra que más o menos el 30% de los niños crecen con una identidad sexuada diferente de la de su sexo biológico. Para los mas los roles están claramente definidos y son los sujetos quienes pueden adoptarlos con libertad.

Me parece que el tango dice también algo de eso, y podemos ver de nuevo en la pista parejas unisex. Digo "de nuevo" porque en el origen del tango (ver por ejemplo Salas 1995) en la Argentina masculina de los 1900, los hombres bailaban primero entre ellos. Por eso afirmo que son definidos los dos papeles del tango (necesitados por el hecho de desplazarse en una dirección precisa manteniéndose al frente uno del otro, así que uno/a no puede ver donde va la pareja, y el orto/la otra tampoco) en la medida que uno le es útil al otro de "guía" y de "intérprete", o de dibujador/a y de colorista.

La postura

La postura del tango, tal como es enseñada ahora, nos hace coparticipes de eso. Se trata de confiar al otro algo (pero únicamente algo) de lo mas fundamental, es decir, del centro; desde un movimiento de aspiración abdominal que hace del plexo solar la culminación de una base muy estable, orientado tanto hacia arriba y hacia el otro/ la otra. Esta base será, a la vez, el punto de contacto entre los bailarines, el punto de partida del movimiento y la base sobre la que el resto del cuerpo puede apoyarse y ser capaz de relajarse y quedar disponible para la fluidez del movimiento. Lo fundamental sigue siendo esto, el resto se puede abrir para la sorpresa y lo inesperado.

Esta sensación donde se siente el torso, a un momento, sostenido por una base que se mueve siguiendo estable mientras cada fibra muscular, una tras otra, se puede relajar, es una sensación de lo más tranquilizadora, que yo sepa. Estamos aquí en esta estabilidad que Didier Houzel (op. cit.) llama "estructural" y que contrasta con la estabilidad "fija", cuya imagen es la pelota de golf en el agujero: el mundo es estable, sin duda, pero no pasa nada. Con la estabilidad estructural: "todo se mueve, todo cambia, pero incluso dentro de este movimiento, una organización y formas estables siguen siendo las mismas" (ibid., p. 101).

En el tango, este centro, que es la base de la seguridad y del sentido del bien estar, depende del otro/a para que el baile exista, pero depende de la responsabilidad exclusiva de cada uno/a por lo que concierne a la estabilidad. Cada uno/a existe por si mismo/a y puede volver a cada momento con esta sensación, pero si quiere compartir emociones con el otro debe arriesgarse para sentirse en el lugar exacto de esta estabilidad. Resulta un compartir muy fino, acentuado por una atención extrema a los puntos de contactos con el otro (abrazo) y con el suelo (pies).

Sensaciones dulces y sutiles, gestos imperceptibles y atentos, exactitud de la presión de la mano y del brazo que dirán de la presencia y el apoyo sin confinamiento, la espera y la adaptación al cuerpo, el ritmo y el gesto del otro o de la otra.

Híper modernidad y liquidez

Este tema de la estabilidad estructural me parece esencial en relación a nuestro mundo "híper moderno" donde la "liquidez", como lo dice Zygmunt Bauman (2006), hace desaparecer los elementos de estabilidad usualmente contenidos en las estructuras sociales, esos "puntos de certeza simbólicos" según la expresión de la psicoanalista Piera Castoriadis-Aulagnier (1975).

Lo que me sugiere el concepto de Didier Houzel (op. cit.) de "sobres psíquicas", es que quizás ahora debemos interiorizar nuestros propios sobres, aun si estos pueden ser sostenidos por elementos exteriores. Me parece que corresponde exactamente a lo que dice el tango argentino. Con Didier Houzel se extiende la conceptualización, según Didier Anzieu y su "Yo-piel" (1981) del "Yo" como "conteniente" y no como contenido, que se construye desde el apoyo de la relación con el adulto.

El abrazo del tango que acompaña, apoya y ayuda cada uno/a a encontrar su centro me parece exactamente hacer eso, así que no es una persona que da a la otra, sino las dos que construyen juntas el apoyo común.

Quizás podemos ver la alianza de la postura del tango con "de" los rituales de invitación y el del final como una repuesta a la pregunta imposible de lograr una seguridad en un mundo moviente, y eso podría ser una explicación del reciente éxito del tango en el mundo. El tango podría constituir una metáfora de un modo particular de vínculo con el mundo, donde cada uno/a esta al mismo tiempo totalmente orientado por el otro, totalmente presente a si mismo y totalmente consciente del mundo exterior, simbolizado por la música y el salón de baile.

Esta síntesis casi imposible entre el ancla que constituye la tensión del centro del cuerpo al otro y la disponibilidad que crea la relajación del sobre muscular exterior puede ser una ilustración de un modo original y tal vez relevante de "estar en el mundo" donde un retorno a los "conocimientos corporales" de las sociedades tradicionales (ver Mauss, 1936) podría ayudar a enfrentar la "liquidez". Pero conocimientos auténticos, y no sus deformaciones folclorizadas.

Un baile de hombres exilados

Nunca debemos olvidar que el tango nació en un grupo de migrantes muy jóvenes, buscando un mundo mejor a miles de kilómetros de sus puntos de referencia, incluido los sensoriales. Si la nostalgia de la madre amante y de la infancia feliz está muy presente en las letras de los tangos, creo que la podemos encontrar de nuevo en esta isleta de bienestar y de seguridad que construye la alianza del baile y del abrazo. Para estos jóvenes que debían construirse como varones, el "aquí y ahora" de Buenos-Aires se vuelve en el único mundo posible, en el que hay que construirse un lugar, sin poder volver atrás (lo que muestra también el tango, que da obligación al hombre de adelantar). Pero el mundo mismo esta construyéndose, y los inmigrantes deben encontrar un modo de "hacer sociedad", en el sentido de Maurice Godelier (2007), porque no tienen un imaginario común.

Postulo la hipótesis que asumir esta necesidad de una seguridad afectiva mínima era imposible en la vida real, demasiada incierta y preocupante, sin posibilidad de despejar dudas y el baile que surgirá será uno de estos elementos para "hacer sociedad" desde este sentido de nostalgia indecible y común a todos.

El tango se volverá así en un lugar donde habrá posibilidad de encontrar sensaciones profundas de seguridad mientras los códigos exteriores del machismo darán la ilusión de un hombre fuerte. Representa y plantea, en palabra y en sentimiento, la imposibilidad de volver a casa y la incertidumbre afectiva fundamental que, porque no se pueden decir, se depositarán en la música y la danza: creo con Tobie Nathan (ver Gransard 2009, p.46) que la cultura es un apoyo para proteger a los seres humanos de la angustia, especialmente en situación de migración.

Pienso en la película de Fernando Solanas, Tango el exilio de Gardel, que hace sentir la pérdida de los puntos de referencia físicos y sensoriales consecutiva al exilio, el sentido de la dislocación que sigue, y el modo con el cual el tango puede ayudar a integrar los cambios y las interrupciones en una fluidez general singular. El trabajo corporal que ofrece el tango [5] permite captar desde el interior como, tal lo hace la partitura musical, cada parte del cuerpo juega su propio partido en un todo integrado.

Las obras de Piera Castoriadis-Aulagnier (op. cit.) y su noción de "pictograma" me hacen pensar que eso tiene que ver con el ritmo, el olor, el modo de vincularse muy profundo de cada uno/a (ver Hatchuel 2009). Enfrentarse con un cuerpo que imprime en su estructura misma estas diferencias no es nada trivial, y la regulación que permite el tango ofrece posibilidades catárticas increíbles, que pueden reflejar todos/as los/las bailarines/as. En este sentido me parece que el tango "turístico" es como una defensa contra la imposibilidad de representar esta intimidad de las sensaciones arcaicas.

Conclusión: una herramienta formativa

Por todas estas razones intento hacer del tango argentino una modalidad de formación en el marco de formación de formadores que coordino en la universidad de Paris Oeste Nanterre, articulando el trabajo corporal que propone Luis Bruni y un tiempo de elaboración verbal sobre la historia personal de los participantes, tal como lo hacemos, siguiendo nuestro enfoque clínico. Eso ayuda a los profesionales que vienen a formarse a poner en movimiento su identidad profesional a través de las nociones de anclaje y de pertenencia.

Espero que este trabajo ayudará a darle un lugar a la realidad sensorial, para hacer frente a lo que llamo "la virtualización del mundo".

5 Particularmente el que propone el maestro Luis Bruni.

Bibliografía

- ANZIEU, D. (1981). *Le Moi peau.* Paris: Dunod.
- APPRILL C (1988). *Le tango argentin en France*. Paris: Anthropos.
- BAUMAN, Z (2006).*La vie liquide*. Paris: éditions du Rouergue.
- BLANCHARD-LAVILLE, C. Chaussecourte P., Hatchuel F., Pechberty B. (2005).*Note de synthèse: l'approche clinique d'inspiration psychanalytique en sciences de l'éducation*. Revue Française de Pédagogie. 151 : 111-162.
- BUSTELO, S (2004) .*Le tango Milonguero. Une pratique de l'art et de la vie. Mémoire de maîtrise (arts du spectacle)*, Université Paris 8.(dir. Patrice Pavis et Geneviève Schwoebel).
- CASTORIADIS-AULAGNIER P (1993). *La violencia de la interpretación. Del pictograma al enunciado.* Bs.As: Amorrortu editores (tercera edición. Edición original Paris: PUF, 1975).
- DEVEREUX, G (1977). *De la ansiedad al método en las ciencias del comportamiento.* Madrid/ México: Siglo Veintiuno. 1era ed. Inglesa 1967).
- DUBAR, C (1997).*L'invitation à la danse.* Paris: Anthropos.
- GODELIER, M (2007). Au fondement des sociétés humaines. Ce que nous apprend l'anthropologie. Paris: Albin Michel.
- GRANSARD, C(2009). *Enveloppe culturelle et attachement social, Santé mentale* .135: 46-49.
- HATCHUEL, F(2009). *Du rapport au savoir à la fiction de soi : penser, vivre et faire grandir dans un monde incertain. Anthropologie clinique de la transmission.* Habilitation à diriger les recherches, Université Paris Ouest Nanterre La Défense.
- HOUZEL, D (2005). *Le concept d'enveloppe psychique.* Paris : In Press.
- MAUSS, MARCEL (1936). *Les techniques du corps, Journal de Psychologie, XXXII,* 3-4, mars - avril.
- PLISSON, M (2004).*Tango, du noir au blanc.* Arles : Actes Sud.
- REVAULT D'ALLONNES, C (1983). La démarche clinique en sciences humaines. Paris: Dunod.
- SALADIN D'ANGLURE ,B (1992) .Le *« troisième sexe »,* La Recherche 1992 ; 245 : 836-844.
- SALAS, H (1995).*El tango.* Buenos Aires : Planeta.
- WINNICOTT D.W. (1965). *El niño y el mundo exterior.* Bs.As. : Hormé. (1era ed. inglesa).

Filmografia

- SOLANAS F (1985). *Tango el exilio e Gardel.* Trigon-film difusion.
- Sitios interne: Site de Sol et Mariana Bustelo http://www.bustelo-tango.com/

Who is manipulating the puppet? A phenomenological analysis of puppet performances on Awaji Island, Japan

Haruja Okui
Faculty of Integrated Human Srudies Kyoto. University Kyoto, Japan

Summary

This paper contributes to studies of nonverbal interaction between bodies through an examination of "*Awaji Ningyo Joruri*", one of the oldest puppet theaters in Japan, which originated prior to the 16th century. The tradition of puppetry in Japan is deeply rooted in the past, when puppets were used in dedicatory dances during shrine rituals or to narrate tales of heroism and tragedy. This unbroken tradition has developed into a native form of spectacular theater comprised of puppet manipulation, shamisen music, and oral narrative. In this empirical study of "*Awaji Ningyo Joruri*" I outline the manipulation experiences and nonverbal interactions of three puppeteers cooperating to manipulate a single puppet that plays a role in a story, dances in prayer, and expresses emotion. Although the three puppeteers manipulate the puppet following traditional arranged rules, onstage they sometimes feel as if they themselves are manipulated by the puppet. If this is so, who manipulates the puppet? To comprehend the puppeteers' experiences, I describe and investigate them using the phenomenological theory of Maurice Merleau-Ponty, who analyzed "body schema" and "intercorporeality". Finally, I add a new perspective to Merleau-Ponty's phenomenological theory that addresses nonverbal interaction among three (or four) bodies.

Key words.- Puppet performances, intercorporeality, body schema.

1. Introduction

Human beings have been making images of themselves for thousands of years. Dolls, puppets, and dummies have played humorous, beautiful, and sacred roles on many stages. As Keene has said, a puppet can be a god or a stammering idiot but never itself, for it has no identity. It is equally suitable for use in sacred rituals or the crudest of farces.[1] It may be no exaggeration to say that puppet making is an instinctive part of human behavior. As in most areas of the world, puppets are used in performance in Japan, although these performances are for adults instead of children and are achieved without loss of literary excellence.

In this paper, I present an analysis of the puppet-manipulating experience. Today, we believe that a person has a mind and a personality and is always identified with a single body. Throughout our long history of existence, however, human beings have been regarded not as existences enclosed within our own bodies, but as transcendent beings. In particular, the manipulation of puppets allows these inanimate objects to come to life. Because puppets can be "gods" or "idiots" and can express emotions, they pose questions of human identity: What is consciousness? What characterizes the connection between emotions and gestures? Where is the mind? Although I cannot answer these questions here, the consideration of puppets can provide a perspective from which we may reflect on human existence.

This research follows the approach to experiences of the body developed by Merleau-Ponty (1945). This approach has guided many phenomenological analyses of body performances in anthropology, sociology, and philosophy (e.g., Sheets-Johnstone, 1966; Csikszentmihalyi, 1975; Varela et al., 1991).[2] In these studies, the theme of discussion is the "human body," which I extend here to the investigation of body experiences with puppets. Even today, puppet manipulators tend to be looked down on socially because their skills or traditions are remembered more by the body than by the mind. As Keene has said, chanters and narrators are considered artists who interpret texts to bring out a significance that may not be apparent to the reader. *Shamisen* musical accompanists are also considered to be artists who employ musical means to create the appropriate atmosphere, but puppet manipulators are regarded as little better than skilled workmen.[3]

However, Merleau-Ponty has said, "to move one's body is to aim at things through it; it is to allow oneself to respond to their call, which is made upon it independently of any representation".[4] Thus, the knowledge acquired through the body is the existential basis of intelligence. In this paper, I describe this type of knowledge through the experience of the puppeteer, and through this analysis, I question the premise that the mind or personality is enclosed inside the body.

2. Folklore in Awaji Puppetry

The Japanese puppet has two stories about its origin. One is the historical. The beginning of the Awaji Puppet Show goes back over 400 years. In ancient Japan, puppets were linked with the deity, so that people rested their hopes for bumper crop and escape from epidemics on them. According to a text dated 1570, Awaji Puppetry had already performed in a religious ritual at

1 Keene, Donard. No; and, Bunraku ; two forms of Japanese theatre, (New York: Columbia University Press, 1990), p.123.
2 Sheets-Johnstone, Maxine. The Phenomenology of Dance (Madison: University of Wisconsin Press, 1966). Csikszentmihalyi, Mihaly. Flow: The psychology of Optimal Experience (New York: Harper & Row, 1990). Varela, Francisco J. Thompson, Evan. Rosch, Eleanor. The embodied mind : cognitive science and human experience, (Cambridge, Mass: MIT Press, 1991).
3 Keene, ibid., p. 159.
4 Merleau-Ponty, Maurice. Phenomenology of Perception, trans. Colin Smith (London: Routledge and King Paul, 1963), p. 139.

the Imperial Palace, Kyoto. The ancestor of the puppet performer seemed to be immigrants from neighbor countries, Korea or China. Since Japanese people had been enriched by the influence of Korean or Chinese culture in their early days, the puppet performance was originally also one of foreign cultures. By the first person performed in Kyoto, the puppet performances became major.

According to *Chikamatsu*, who is the famous creator of many stories of Joruri in 17th century, the origin of the Joruri was a trial performance by professional narrators, like a court poet in the Western culture. Joruri has a huge repertoire of story from a history to a romance. Narrators presented these stories with shamisen, which is a three-stringed instrument similar to a banjo. At some point in 16th century, Joruri met and mixed to the puppet performance as the entertainment for common people. So the role of the puppet had sifted from a shaman to an actor or actress.

The other story is folklore or a myth. There is a text, *Dokunbo Denki* (the biography of *Dokunbo*), which is the story about a man named *Dokunbo* who was a priest living in a shrine (Nishinomiya Ebisu) daily performed puppetry in front of the deity. After the death of *Dokunbo,* the fish catch had dropped drastically and the severe storms had happened frequently, so people came to think that these was because no one can continue the ritual for the deity. Hearing this, an apprentice priest named *Hyakudayu* made a puppet likeness of *Dokunbo*, and started on a journey around the country to amuse and appease the wrath of the deity with this puppet. Thanks to his works, people came to be able to avoid multiple disasters and live peacefully. During the journey *Hyakudayu* stopped off in Awaji Island and settle down in a village, where he taught the art of puppetry to the local people. After his death, people living in Awaji carried on the puppetry, they performed sacred rituals with puppet every season for protection of their lives and fishing boats. This sacred rituals is the origin of the puppet show, therefore it has some spiritual meanings nowadays.

These are the two stories about their origins. Though there is no way to make sure of the truth in the latter story scientifically, it is true that this mythical story is accepted among the Awaji puppetry as an important identity. This tradition continues until today, on New Year's Day, The puppets play typical dances on the music of with drums and chants. As the theatres are developing as entertainment, puppets are come to rise in the theatre. In 16th century, puppet show is constructed as theatre, tragedy of family, tragedy of couples, which became more important position among their activities.

3. Constitution of Puppet Shows

The puppet theatre consists of three parts of performers: Narrator, Accompanist, and Puppeteers. Narrator presents all character's line and asides, and the plot explanation. Accompanist makes a rhythm, tempo, and mood, working in union with the narration, supporting with each other to express the heart and feeling of the characters. Their rapport is often compared to a relationship of husband and wife in a harmonious marriage. And puppeteers dance with them. Figure 1 shows the set of the stage. On the right, there is a place for Narrator and Accompanist where they play their performances, and on the center, three puppeteers manipulate one puppet.

The narrator controls whole the stage, pace, tempo, or time. S/he narrates all stories by oneself. The sentences narrated represent a novel, not just a drama formed by a series of dialogues but an overall story covering dialogues and description of the scenes. Since the puppets appear as individual characters narrating their own stories and expressing their own characters and sentiments, their expressions tend to be exaggerated for more realistic effect.

Figure 1

The narrators perform with their bodies and souls as if a musician sings his best song with a lot of soul. But they never sing a song, instead they are rigidly committed to narrate. Unlike the music that can express human conditions or their emotion without words, in the Joruri, the narrators never go beyond languages, that is, it try to express the linguistic meaning, having a solo recitation partly sung in a special, sober intonation to the accompaniment of a *shamisen*. "The play of puppet is not a dance with music, but a sign or gesture with narration." [5] Thus, the puppet on the stage is different from on the religious ritual, they do not play ritual dance but act realistic representation.

The puppet consists of a head, trunk, and limbs. The head, which is detachable, is selected from a great variety according to the play to be performed, and each head has its own name. After having the wig dressed, sews the costume onto the frame of the puppet, attaches the limbs, and finally inserts the head into the shoulder piece of the body. Some of the heads have no facial expressions while others have movable mouth, eyes and eyebrows, allowing them to

Figure 2 below shows the varieties of facial expressions. This is the face of a man with no expression. There are strings inside of his face. When the puppeteer pulls a string, his face could change according to its mechanism. There are four type of changes: first, they move their eyes to right and left, second, the rise the eyebrow, third, close their eyes, and the last, they open the mouth. The puppeteer can have a puppet express their emotion through its combination.

Figure 2

5 Watsuji, Teturo. A Study of Japanese Art, (Tokyo: Iwanami Shoten, 1955). p.33. [Japanese]

express various emotions.

An introductory book says about the technique of the manipulation of the puppet, which has been handed down generation after generation in the Theatre, that "you have to take every your intention and emotion in the puppet's body so that it could embody a feeling of happiness or sadness." [6] This is the technique with which a skillful puppeteer could have the puppet play as if it was alive. And what that experience is like? What is there any difference between our ordinary body act and manipulation of the puppet's body? To investigate these questions, next we try to analyze the technique of the puppeteers.

4. How to Use the Puppet

4.1. Role of Each Puppeteer in Manipulation

Three puppeteers manipulate a single puppet. The main puppeteer (the Head) operates the head and the right hand of the puppet, a second puppeteer (the Left) operates the left hand, and a third (the Legs) operates the legs. When these three puppeteers are in complete harmony and move in perfect time with the narrator and accompanist, the puppet seems to come to life. Onstage, the puppeteers cannot speak to one another but must use a communication technique similar to that used by orchestras or sports teams.

Figure 3

Figure 3 shows the positions of the three puppeteers. The Head stands on the right side of the puppet, the Left stands on the left side, and the Legs crouches beneath the puppet.

The Head operates the puppet's head with his left hand and its right hand with his right hand. He wears wooden clogs with 20-cm-high soles. The head puppeteer always leads the other two. Although almost all of the puppet's actions are predetermined and communication channels among the puppeteers are also determined in advance, the initiation and speed of the puppet's movements depend on the Head. By sending a message to the Left or Legs, the Head controls all of the puppeteers and the puppet freely. The Head must give the other two puppeteers the necessary space and time for a given action. The Head must control the other puppeteers; for example, if the Legs moves quickly in violation of the Head's intention, the Head feels that something is wrong and as if he were being controlled by the Legs.

The Left receives signals from the Head through visual perception. He looks at the back of the puppet's neck onstage. He says that he can recognize almost all of the

6 Hirano, Yasuzumi. Soukyoku Nyumon Kudenkan, (Hamada Type, 2002 [1790]), pp.220¬226. [Japanese]

Head's intentions from the angle of the puppet's neck, because the puppet's actions are determined by the direction of its line of sight.

The Legs maintains contact between his right arm and the Head's waist to sense the Head's direction of movement, by which he can directly recognize the Head's intention. The Legs says that this comprehension of the Head's intentions through the sense of touch develops as a puppeteer becomes increasingly skillful.

If all three persons are mature puppet manipulators, they sometimes feel that they move the puppet almost automatically. They have thus developed the exquisite technique of nonverbal communication through touch.

4.2. Communication channels

The wonderment experienced when the puppet seems to come to life is the epitome of the art of puppet *performance*. The communication channel, called *zu* or 'sign,' is the backbone of this performance. Stage choreography cannot be changed after the *performance* has begun, but every action of the puppet is initiated by the Head's signal through the delicate manipulation of the puppet. *Zu*, the preliminary action that guides smooth manipulation, is given by the Head at the starting point of each gesture.

For example, in a choreographed scene in which two puppets engage in swordfighting, one puppet uses the sword against the other, and the second puppet receives the blow. This action is difficult because the Head does not move, but guides the movements of the other puppeteers using signals. Although it looks as if the puppet merely extends his left arm, the Head gives the signal before the Left begins to move.

The puppeteers must perform two types of action while onstage: expression through the puppet for the audience and communication among the three puppeteers. The signals differ according to the Head. Although the expected timing often does not correspond that the signals of the Head, the other two puppeteers must act in accordance with those signals.

5. Meanings Comprehended through the Body

5.1. Body Schema

We usually feel an implicit sense of unity and a little resistance within our bodies. Our bodies can reach for things without the control of intellectual consideration or representation, such as when we pinch our nostrils or take a book from a table into our hands. Merleau-Ponty called such a condition "*body schema.*"[7] He said, ' 'I am in undivided possession of [the body], and I know where each of my limbs is through a body schema in which all are included."[8] I hypothesize that puppeteers communicating with one another through the puppet onstage have types of body schema that differ from those used in ordinary life.

7 Merleau-Ponty, ibid., p.98.
8 Ibid.

I will discuss this hypothesis by using the example of puppeteers working on a scene in which the puppet begins to laugh. At first, the puppeteers express this laugh with a sweep of the right and left arms, but the stage director advises them that they should also incorporate leg movement. Although they had not moved the puppet's legs before this advice, the puppeteers can add the leg gesture smoothly and spontaneously. Thus, the puppeteers can manipulate the puppet in the same way as they move their own bodies, and they acquire a set of schemas that enables them to move the puppet's body parts as one body. In such experiences, the puppeteers are in undivided possession of the puppet' s body.

A puppeteer has explained the communication among manipulators by saying that he feels a sense of discomfort when the other puppeteers begin to act before the Head has completed a signal, whereas he feels comfort when their actions are harmonious. These sensations are usually shared among the three puppeteers, emerging not from a single body but from the plurality of their interactions. To clarify this process, I propose a model to describe the sense of the body.

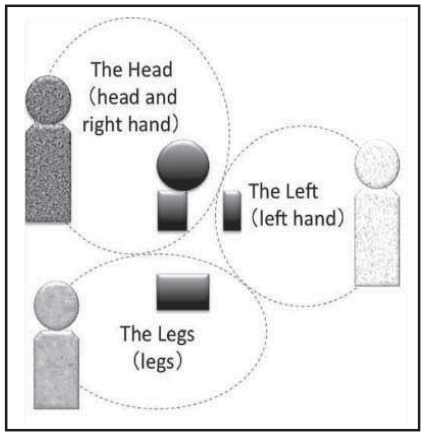


Figure 4. Manipulation individual

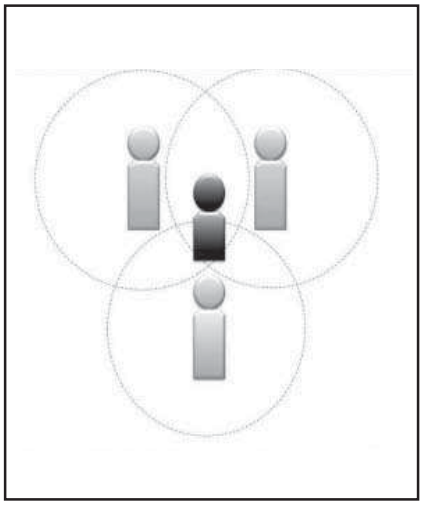


Figure 5. Manipulation among intercorporeality

5.2. Intercorporeality

The sense of a puppet's acts or gestures is comprehended through the bodies of the puppeteers. In ordinary life, we operate on the premises that a body is owned by an individual and that an inner thought controls a body. These premises would lead us to suggest that the three puppeteers move together without integration (Fig. 4). Figure 4 shows the individual puppeteers cultivate their manipulating skills and perform onstage with concerted effort. Although this model seems to clearly explain the puppeteers' experiences, it is inadequate.

Puppet manipulation is an experience in which the puppeteer's body is not controlled by inner thought. Rather, the body is opened toward other bodies, and the puppeteer is outside of himself. For example, one puppeteer has said that the timing of initiating a special gesture (e.g., the sudden appearance of the devil or the striking of a fascinated pose) is based upon the "breath." The breath refers to the actual respiration of the puppeteer, which can be a signal for the timing of an action's initiation, but it also refers to an atmosphere. Puppeteers' communications thus consist of body interaction beyond the self. The

experiences of puppeteers are a valid case through which we can reconsider these premises using the concept of intercorporeality. Intercorporeality is the experience of the pre-objective realm of the human body (Merleau-Ponty, 1967).[9]

The experience of puppet manipulation is an example of intercorporeality among plural bodies. They interact based on the breath, by moving as if they had metamorphosed into a single body (Fig. 5). Figure 5 shows the essential change among three bodies. They do not use their bodies through individual control, but devote their bodies to one puppet. They move as a single unified body, mediated by the puppet. In the puppeteer's experience, his own closed system breaks down, and a new system emerges to open his body toward the puppet. One puppeteer has said that the harmony among puppeteers (or among puppeteers, accompanist, and narrator) is based not on a regular rhythm, but on the breath. This defies definitive intellectual understanding but can be comprehended through the bodies' senses.

In this way, we can construct a rough model of the puppeteers' experiences. Japanese puppet performance may be considered an art that emphasizes the absence of individuals. The puppet dispenses with the identity of self and constructs a new identity of selves. Onstage, the puppet expresses the strong emotions of sadness, envy, malice, happiness, and pleasure through his gestures. However, such emotions are not actually present because the puppet is empty inside. Thus, the emotion or function of the mind is not necessarily contained within bodies but is a continuous phenomenon emerging from a particular condition. Through consideration of puppet performance, we can thus question the ordinary premises about mind-body relations.

6. Conclusion

A Western spectator says, "the Japanese manipulators achieved tour de force of managing to deflect the spectators' attention away from themselves and on to their puppets by making their own movements appear lifeless and their own countenances impassive. They succeeded, in fact, in subjectively effacing their objectively visible living human forms."[10] The more skilled puppeteers, the more convincing will be the illusion that a living creature is performing. Moreover, as I first wrote, puppeteers sometimes feel as if they themselves are manipulated by the puppet. Now we may comprehend how spectators and manipulators have such experiences. It is because that they make a contribution to emerging one the puppet body, devoting their bodies into it.

The Japanese puppet show, Ningyo Joruri, is the challenging performance of a humanization: a attempt to make the puppet alive. At the same time, it is also de-humanization through which the puppeteers metamorphosed into one puppet body. Through thinking about the performances of he puppet, we may be able to propose a question against the ordinary premises about the mind-body relations.

9 Merleau-Ponty, Maurice "The Child's Relations with Others", in The primacy of perception : and other essays on phenomenological psychology, the philosophy of art, history, and politics. ed. James M. Edie (Northwestern University Press, Evanston, 1964), p.119.
10 Arnold Toynbee. A Study of History. (2nd ed., Oxford University Press, 1955).

Cuerpos folklorizados y estereotipos étnicos

Elisabeth Acha
Doctora (PhD). Departamento de Gobierno de la London School of Economics and Political Science (LSE). Inglaterra

Resumen

Desde una mirada crítica a la folklorización de los cuerpos y los paisajes, sumado a un breve análisis de los sucesos de Bagua del 2009 y de cómo algunos medios de comunicación presentan a los pueblos indígenas de manera estereotipada, proponemos elementos para la reflexión que contribuyan al encuentro y diseño de una política social que legitime, en sus propios términos, la existencia, saberes y experiencia de vida distintas a racionalidad occidental.

Palabras claves.- Pueblos indígenas, racionalidad alternativa, Baguazo, construcción de sentido y el cuerpo.

Summary

Under a critical gaze to folklorize bodies and the landspace, besides a brief analysis of the Baguazo of 2009 and how some media portrayed stereotypical images of indigenous people, we would like to propose some elements of reflection that contribute to the debate and encounter of an alternative social policy that legitimates in their own terms, the existence, knowledge and life experience that differ from a Western rationality.

Key words.- Indigenous people, alternative rationality, Baguazo, the construction of senses and the body.

1.1 La folklorización de los cuerpos y el paisaje

¿En qué medida la folklorización de los cuerpos incluye la folklorización del paisaje y del tiempo y la transformación del presente en un instante huidizo (atrincherado entre el pasado y el futuro), como diría Boaventura de Sousa Santos (2006: 67), negando la multiplicidad de identidades y culturas?

El folklore, entendido como la sabiduría de un pueblo, termina desvirtuándose en la medida que "folkloricemos" los cuerpos y su naturaleza, convirtiendo a los seres humanos en objetos pintorescos y arcaicos, como cosas e imágenes y recuerdos para el turismo que se comercializan en los mercados de artesanías. Perpetuar una tradición cultural y un pasado dentro del presente implica negar la capacidad de transformación y desarrollo de un pueblo.

¿En qué medida los pueblos indígenas habrían invertido gran parte de sus energías en resistir al dominio cultural, político y económico hegemónico en detrimento de su propio desarrollo? Liberarse de los estereotipos implicará, de alguna manera, empezar a construir y desarrollar culturas otras en sentido positivo.

De Sousa Santos (2006: 67) propone un modelo de racionalidad diferente para legitimar y hacer visible aquellos saberes y visiones del mundo que la tradición occidental-hegemónico niega e ignora (si es que cabe hablar de una versión única y pura de tradición occidental como tal). Existe en ese sentido la necesidad de expandir el presente convertido en un instante huidizo, atrincherado entre el pasado y futuro. Tenemos la necesidad de aceptar que el mundo es mucho más amplio y variado de lo que la tradición científica y filosófica occidental conoce y considera importante (de Sousa Santos 2006: 66, 70-71).

De Sousa Santos propone, en ese sentido, desarrollar una crítica de la razón metonímica tomando consciencia que la metáfora, sinécdoque y metonimia no pueden se estratégicamente considerados en meros sistemas de clasificación. Tenemos que contemplarlos también como productos y fuentes ideológicas de poder. La idea es desafiar la razón indolente que tiende a reducir la ontología y epistemología de los pueblos indígenas a lo ignorante, lo residual, interior e improductivo (de Sousa Santos 2006: 69 y 77).

¿Cómo ser diferente sin ser percibido como algo inferior? Lo diferente no tendría necesariamente que ser la aberración y negación de la correcto. De esta manera, partimos del supuesto, junto con de Sousa Santos (2006: 94) que todas las culturas son incompletas y por ende, tendrían que ser enriquecidas por el diálogo en lugar de ser descalificadas, silenciadas, marginadas y suprimidas.

En segundo lugar, nos parece importante revisar la historia y cómo se originaron las ideas de lo salvaje, lo bárbaro y lo primitivo.

Expuestos a lo incomprensible, como lo afirmaba Vico en el siglo XVIII, los seres humanos interpretamos aquello que aparece extraño ante nuestros ojos en términos de categorías familiares. Este fue el caso de los españoles que llegaron a América que tradujeron lo vivido en las nuevas tierras en términos de mitos y leyendas que narran la existencia de razas monstruosas y hombres salvajes de los bosques, imagenes provenientes de una tradición oral occidental que se remonta a Grecia y Roma (Jahoda 1999: 10). Reducir la complejidad de culturas a la categoría de "indio" de

manera equivocada (lo correcto sería rescatar la auto- denominación de cada pueblo) y concebirlos como salvajes, sub-humanos e irracionales fue conveniente a los propósitos de los conquistadores con el fin de convertir a la población nativa en materia prima y bestias de carga.

La primera gran unidad de identificación que incorporó a culturas diferentes, mucho antes que Europa adquiera una identidad propia, fue el cristianismo. Musulmanes, escandinavos, eslavos, celtas y magiares en oposición a los cristianos, fueron consideradas parte de las hordas bárbaras y materia de referencia bajo la cual ir fortaleciendo una identidad y ejercer control sobre el mundo.

En Occidente existe una leyenda muy antigua que luego se convierte en texto bíblico que señala que los hombres "salvajes" descienden de Ham, hijo menor de Noé quién fuera maldecido por revelar la desnudez de su padre. Así el hombre salvaje fue percibido como un ser solitario, sin habla y uso de razón que vivía en los enmarañados bosques, en compañía de osos y diablos. Desde esta lógica, el hombre salvaje no conoce a Dios ni tampoco moral alguna. En la mitología y cuentos de Occidente, el salvaje es esclavo de sus propias pasiones, viola a las mujeres y luego incluso las devora (Jahoda 1999: 5).

¿En qué medida este legado persiste en nuestras mentes y nuestros cuerpos?

2.1 Sucesos de Bagua: contexto y antecedentes

En primer lugar me referiré al contexto de la protesta de Bagua del 2009, originada por el recorte progresivo de seguridad jurídica para los territorios de los pueblos indígenas. Seguidamente hago un análisis comparativo de algunas portadas, editoriales y artículos de diarios referidas a estos sucesos.

De acuerdo al Informe en Minoría de la Comisión Especial del Congreso de la República presentado por Jesús Manacés Valverde y Carmen Gómez Calleja para investigar y analizar los sucesos de Bagua, el conflicto del 2009 fue producto de un ciclo prolongado de un proceso de colisión entre visiones divergentes de lo que significa el desarrollo, junto la desigual valoración de los recursos naturales y la biodiversidad de la Amazonía peruana.

En su afán de promover la parcelación de las tierras y reconfigurar las comunidades nativas bajo un modelo empresarial, liberar las supuestas tierras ociosas de los comuneros para colocarlas en manos de inversionistas privados, el gobierno dio origen al malestar y protesta indígena.

Entre el 1 de enero y 28 de junio del 2008 el poder ejecutivo publica 99 decretos legislativos sin que las comisiones encargadas de su revisión en el Congreso conozcan la mayor parte de los proyectos.

El 9 de agosto del 2008 la Asociación Interétnica de desarrollo de la selva peruana, AIDESEP (asociación interétnica de desarrollo de la selva peruana) convoca un paro indefinido para exigir la derogatoria de 30 decretos legislativos. El Congreso acuerda analizar los decretos legislativos. Ante su demora, el 9 de abril del 2009 en diferentes partes del país, cientos de comunidades indígenas de las regiones de Amazonas, Loreto, Madre de Dios, San Martín, Ucayali y Cusco inician un segundo paro bloqueando carreteras, vías fluviales así como tomando estaciones petroleras y puentes. El 9 de mayo el gobierno decreta estado de emergencia en algunos distritos y provincias.

El 5 de junio, luego de 56 días de paralización, la dirección de operaciones especiales -DIROES desaloja de manera violenta a la población indígena que protesta, produciéndose un enfrentamiento sangriento entre efectivos policiales y población en la zona llamada curva del diablo, provincia de Bagua, región Amazonas. De acuerdo al resumen ejecutivo del Informe en Minoría, el operativo policial fue mal planificado, los efectivos policiales utilizaron armamento frente a personas desarmadas con la consecuencia de 33 muertes y un desaparecido. El operativo fue desproporcionado y pudo desencadenar una masacre innecesaria.

El 17 de junio del 2009, 12 días después de los sucesos de Bagua, el gobierno anuncia la derogación de los controvertidos Decretos Leyes 1090 y 1064 ¿No hubiera sido más sensato sentarse a negociar pacíficamente estos dispositivos legales en lugar de recurrir a la fuerza y poder que otorga un arma?

2.2 Análisis de los medios de prensa: algunos ejemplos

El análisis y contraste entre los diversos medios de prensa nos remitirá a ideas que circulan en el espacio público y por ende a significados ampliamente extendidos donde, siguiendo a Gramsci, nos interesa reflexionar sobre las formas de control y administración de los significados y de administrarlos de acuerdo determinados impuestos (Vich 2001: 30). Nos interesa ante todo destacar las imágenes más dramáticas, extremas y opuestas que trasgreden lo considerado correcto.

El diario Correo del martes 16 de junio del 2009 en la columna del director equipara a pueblos indígenas a "hordas" que imponen la ley de la turba y la oclocracia.

Emiko Ohnuki-Tierney (citada en Lugo 2008: 94) señala que si bien la metáfora sintetiza dos dominios conceptuales diferentes a través de una característica común. Estas ideas sugieren que la eficacia de una metáfora resulta - desde una lógica occidental - de relacionar categorías basadas en su particular diferencia (objetiva y jerárquica) y no tanto en su similitud. De esta manera, el diario en mención que iguala a los pueblos a hordas, está equiparando a los pueblos indígenas (y no solamente a las acciones en concreto) con el desorden e indisciplina. Es más, se trata de "salvajes" que "merecen" ser tratados como tales (entonces no importa mucho si se utiliza la fuerza destinada a eliminarlos).

La derogatoria de los Decretos Leyes 1090 y 1064 por el gobierno es interpretada como una "bajada de pantalones" , una "rendición incondicional". Ergo, las autoridades públicas son tildadas de cobardes.

El martes 9 de junio del 2009 la columna del director del diario Correo, presenta al líder de AIDESEP Alberto Pizango como un "cobarde instigador de violencia" que "tenía que huir como un conejo, tras ladrar como un mastín, a uno de los países que son satélites de Hugo Chávez, aquel donde actualmente gobierna su lacayo Daniel Ortega". Este diario clasifica a todo aquel personaje que le incomoda, hacia la "izquierda", que es comparado a lo torcido, lo que debería ser enderezado, lo que niega o trastoca lo correcto, lo que no está derecho.

¿Debemos necesariamente de recurrir a la descalificación e insultos si no estamos de acuerdo con las acciones e ideas de los otros?

En el marco de las editoriales y portadas del Correo, a manera de presentar el todo por la parte, no solo los actos sino las personas son tildadas de lo "cobarde" en contraposición a aquello que es considerado "valiente", como sugiere que sería el uso de los fusiles AKM de los policías. Lo valiente es eliminar aquello que incomoda, mas aún si ese algo que sobra tiene la apariencia de mono salvaje-ignorante-irracional.

Es como si Correo se situara a un extremo y observa, desde una orilla a la otra, viviendo una guerra imaginada contra todos esos cobardes con valor deteriorado.

La portada del Diario Expreso del lunes 8 de junio, muestra una fotografía de medio cuerpo del presidente Alan García apuntando con el índice hacia algún objetivo imaginado frente a él. Encima de la fotografía en letras blancas se lee: "Denuncia Jefe de Estado Alan García". Debajo de la foto aparece en letras más grandes "conspiración internacional". De manera sucesiva, inmediatamente debajo de este título, este diario muestra dos columnas en color azul separadas por una línea roja. Leemos en el recuadro izquierdo: "Manipuladores externos han utilizado a los indígenas para detener el desarrollo peruano, envidia de varios países". El recuadro derecho señala: "Aseguró que su gobierno no cederá al chantaje ni a la violencia y mantendrá con firmeza la ley y el orden democrático". Al costado aparece otra fotografía mostrando un grupo de personas, algunas en cuclillas y otras parados. Todos llevan flechas en las manos. Delante de ellos yacen en el suelo decenas de escopetas unas al lado de las otras. El encabezado que muestra esta fotografía anuncia: "Grave denuncia de indígena aguaruna". Más abajo indica: "Dieron armas a los nativos". Finalmente leemos "un miembro de su etnia distribuyó armas de largo alcance entre los nativos que estaban en la Curva del Diablo".

La página editorial del diario Expreso del lunes 8 de junio del 2009 alude a un grupo de policías que conformó la "avanzada", que se vio obligada a enfrentar desarmados, cientos de sujetos premunidos de lanzas, cuchillos y machetes. Cito "Prefirieron respetar la vida ajena inmolándose conscientemente, demostrando así -hasta en sus últimos estertores que era necesario preservar a su institución (PNP) del posterior ataque judicial y mediático, como el de ser acusada de violadora de los derechos humanos por las ONG subvencionadas por el capital internacional, prestas a servir a la causa izquierdista que intenta conquistar el poder en el mundo a través del control parajudicial de otros países".No sabemos cuáles son las evidencias con las que cuenta el diario de Expreso para llegar a estas conclusiones.

Mary Douglas afirma en Pureza y Peligro (1966/2007) que la creación de categorías y sistemas de clasificación, el separar, trazar fronteras, dividir, exagerar las diferencias entre lo de adentro y lo de afuera, lo familiar y lo extraño nos hace sentir que formamos parte de un orden (Douglas 1999: 5). Nombrar los hechos y cosas nos proporciona un sentido de poder y control sobre las cosas. La aversión y horror al caos de la existencia y los intentos de reducir la diversidad a la idea de "lo idéntico" como parte del proceso de conformación de la racionalidad occidental, ya había sido destacado por Nietzsche (Dews 2003: 61-62).

Mientras Oriente se convirtió en espacio de alteridad para Occidente, el "salvaje" descubierto por Occidente se presenta como espacio de inferioridad, es decir, el salvaje americano es la diferencia, incapaz de constituirse en alteridad, puesto que no es considerado plenamente humano (de Sousa Santos 2006: 122). Desde este punto de vista, solamente vale la pena confrontar a lo "salvaje" en la medida en que se convierte en materia prima para el conocimiento y/o en vía de acceso a algún preciado recurso (2006:122).

3.1 La Amazonía como desafío y paisaje exhuberante

A pesar de haber sido editado hace treinta años atrás, nos parece reveladora la entrevista realizada por los documentalistas Les Blank y Maureen Gosling al director de cine Werner Herzog en 1982 sobre su película Fitzgarraldo, filmada en la Amazonía peruana.

La entrevista fue reproducida en un video que lleva por titulo "The Burden of Dreams", el peso de los sueños. Allí Herzog explica su relación ambivalente, llena de tensiones y vicisitudes con la Amazonia peruana calificándola de violenta, obscena y llena de miserias. En la "selva" las aves no trinan sino gritan de dolor, mientras que las estrellas no se sitúan en orden formando constelaciones, sino que se agolpan en desorden en el firmamento. Herzog califica toda esta situación de prehistórica y por ende incompleta. Incluso menciona que no se sorprendería de ver circular dinosaurios. Para Herzog, la Amazonia es definitivamente un lugar que Dios creó un día en que se encontraba de mal humor. En medio de estas declaraciones, Herzog declara sentirse humilde. Admite, sin embargo, que admira y ama a la selva al mismo tiempo. No es odio que alberga en su interior. El mismo no comprende su atracción a la Amazonía.

¿Cómo empezar a darle un lugar a la cultura de pueblos indígenas en sus propios términos?

Conformamos una sociedad escindida con grandes brechas sociales y distancias económicas. La comunicación entre nosotros es difícil. No sabemos escucharnos y parece que aún no hemos aprendido a hacerlo. En una universidad privada hace poco salió la pregunta ¿en quién confían ustedes más en el extranjero o en el peruano? La respuesta nos perturbó a todos. No sabemos por qué, respondió uno de los alumnos, pero confiamos más en el extranjero. Claro, pensé dentro de mi, siempre y cuando ese extranjero calce probablemente con el prototipo del Adonis griego y la Venus de Milo. A través del concepto de colonialidad del poder de Aníbal Quijano, muestra cómo nuestra relaciones sociales están atravesadas por la idea de raza que justifica una escuela homogeneizadora de saberes. La "raza" es *categoría geopolítica y no sólo biológica o cultural* puesto que legítimó procesos de dominación y discriminación (de la Cadena 2004: 13).

Mientras no aprendamos a apreciar la belleza (interna y externa) otra diferente que no sea la estereotipada derivada de los cánones decimonónicos occidentales, seguiremos viviendo en un país de grandes brechas mentales.

4.1 El cuerpo como anclaje del sentido y significado alternativo

Lo propio del cuerpo es sentir el universo de la sensibilidad como requisito previo para determinar los significados (Surrallés 2009: 53). Eso significa que la percepción no es concebible sin el cuerpo. La cognición no escapa a la mediación del cuerpo y tampoco se libera de operar en y a través de un lenguaje determinado.

Las oposiciones de género, de proveniencia social y económica y cultural son inherentes y se naturalizan en los movimientos de los cuerpos y la estructuración de los tiempos y espacios (Bourdieu 1990: 70-71). Los valores, sean estos éticos y estéticos, están inscritos en el cuerpo y se encarnan en nuestras posturas y gestos.

¿Implicaría la resistencia a lo establecido, lo normal y lo dado, abogar por el sin-sentido?

Se trata de romper las relaciones más aparentes, las más familiares para hacer surgir un nuevo sistema de relaciones entre los elementos (Bourdieu et al 1979: 29).

¿En qué medida esto es posible? De Sousa Santos propone transformar objetos y relaciones imposibles en posibles para transformar las ausencias en presencias, centrándose en los *fragmentos de la experiencia social no socializados por la totalidad metonímica* (de Sousa Santos 2006: 75). Eso significa contemplar al subalterno fuera de la relación de subordinación, ver a la mujer independiente de su relación con el hombre, identificar al Sur fuera de la dicotomía Norte/Sur. Se trata en suma, de quebrar las cinco lógicas o modos de producción de la no-existencia y aquello no reconocido por la cultura hegemónica imperante que ejerce una monocultura del saber, impone la linealidad del tiempo, la tiranía de la clasificación social, una escala dominante y una determinada lógica productivista (de Sousa Santos 2006: 77).

¿Cómo resistir aquello que se presenta en y a través de la metonimia y siendo que como ignorante, atrasado y primitivo, inferior, provincia/local/vernacular e improductivo?

De Sousa Santos señala que de lo que finalmente se trata es de revelar la diversidad y multiplicidad de las prácticas sociales y hacerlas creíbles por c*ontraposición a la credibilidad exclusivista de las prácticas hegemónicas* (2006: 82, el subrayado es mío). Para eso se vale del concepto de ecología de saberes, temporalidades, reconocimiento, producciones y distribuciones sociales. Es lo que denomina, ejercer una sociología de las ausencias a través de *una confrontación con el sentido común científico tradicional* a través de la imaginación epistemológica (que permite diversificar saberes) y una imaginación democrática (que permite el reconocimiento de las diferentes prácticas y actores sociales (de Sousa Santos 2006: 82).

¿Hasta que punto esto exige no solamente revisar las categorías que empleamos, sino incluso pensar en operar desde el sin-sentido, de aquello que no tiene nombre y escapa a nuestra consciencia? Algo así como resistir al sometimiento de la exigencia y tiranía del orden y la coherencia establecidos ¿Fuera o dentro del orden, de las categorías y por ende del lenguaje? ¿Es posible lograrlo?

La percepción se hace inteligible en tanto que recurrimos a sistemas de clasificación de las cosas que nos sitúa en la trama de la interacción entre similitudes y diferencias. Hacemos uso de una lengua y pensamos en la lengua. El lenguaje no es un mero instrumento del pensamiento, sino la condición que lo hace posible (Kahhat 1997: 31). Si como señala Kahhat, basado en Richard Rorty, el mundo es literalmente inconcebible fuera del lenguaje y de nuestras tradiciones de interpretación (1997: 31) eso plantea la imposibilidad de salir de nuestra piel y nuestros cuerpos en el ejercicio de aprehender el mundo.

Todas estas ideas nos conducen a pensar en la importancia, entre otros asuntos, junto con el rescate y preservación de otros saberes, en lo crucial que resulta aprehender el mundo desde las lenguas nativas. No se trata de negar lo establecido y desecharlo por completo sino más bien de rescatar lo mejor de todos los mundos.

El contraste entre diferentes perspectivas y nuestra labor de traductores entre las culturas puede enriquecer no solamente nuestra comprensión del mundo social, sino representar una estrategia para reivindicar aquello que lo establecido desprecia.para reivindicar aquello que lo establecido desprecia.

Bibliografía

- BOURDIEU (1990). *The Logic of Practice*. Traducido por Richard Nice. Cambridge: Polito Press.
- BOURDIEU, PIERRE ET AL (1979). *El oficio de sociólogo.* Segunda edición. Siglo XXI Editores.
- DE LA CADENA, MARISOL (2004). *Indígenas mestizos. Raza y cultura en el Cusco.* Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- DE SOUSA SANTOS, BOAVENTURA (2006). *Conocer desde el Sur. Para una cultura política emancipatoria.* Lima: Programa de Estudios sobre la Democracia y Transformación Social de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- DOUGLAS, MARY (2002). *Purity and Danger. An Análisis of Concept of Pollution and Taboo.* Londres y Nueva York: Routledge.
- JAHODA, GUSTAV (1999). *Images of Savages. Ancient Roots of Modern Prejudice in Western Culture.* Londres y Nueva York: Routledge.
- KAHHAT, FARID (1997). *"Elementos de una aproximación interpretativa a las ciencias sociales".* Debates en Sociología Número 22, páginas 27-45. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- QUIJANO, ANÍBAL (2000). *"Coloniality of Power, Eurocentrism and Latin America".* Nepantla: Views from South 1.3. Duke University Press, páginas 533-580.
- SURALLES, ALEXANDRE (2009). *En el corazón del sentido. Percepción, afectividad, acción en los candoshi, Alta Amazonía. Traducción Rosa Alvarez.* Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos, Grupo Internacional de Trabajo sobre asuntos indígenas IWGIA.
- VICH, VICTOR (2001). *"Sobre cultura, heterogeneidad, diferencia". Estudios Culturales. Discursos, poderes, pulsiones.* Lima: Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú, páginas 27-41.

Body, Sa Worship and Social Exchange Among the Kam in Southeastern Guizhou, China

Shu-jung Lin
Antropología National Tsing Hua University Hsingchu, Taiwan

Summary

The *Sa* goddess is the most celebrated and widely worshipped of Southern Kam goddesses in China's Guizhou Province. Addressed as Sa Shui or Sa Ma ("deceased grandmother"), she represents historical Kam culture and spirit, and acts as the main protector of Kam society. In the early morning on the first day of the Chinese lunar calendar, male elders representing seven village clans visit the Sa altar for worship. This ritual is followed by social activities in which Kam villagers honor the Sa goddess: a review of soldiers representing village-based *kuan* organizations, *tsai-ke-tan* (dancing and singing), and *wei-keh* ("being a guest," referring to social exchange activities including banquets and a singing competition between courtship parties). In this paper I discuss the Sa goddess myth, the construction of the Sa legend, and its socio-political meanings. Next, I examine how the Kam express the Sa spirit via performance, ritual, and celebration, and explain how the content of male and female song and performance is closely related to Kam cultural values. I conclude with a description of how myth and folklore have served (and continue to serve) as Kam social exchange mechanisms. During social exchange activities, the Kam *body habitus* reveals cultural ideologies, and underscores the significance of social reproduction.

Key Words.- Body, Ritual, the Kam, Sa Worship, Marriage exchange, Cultural Performance, Social Reproduction.

1. Introduction

The Sa goddess is the most celebrated and widely worshipped of Southern Kam goddesses in China's Guizhou Province. Addressed as Sa Shui or Sa Ma ("deceased grandmother"), she represents historical Kam culture and spirit, and acts as the main protector of Kam society. In the early morning on the first day of the Chinese lunar calendar, male elders representing seven village clans visit the *Sa* altar for worship. This ritual is followed by social activities in which Kam villagers honor the Sa goddess: a review of soldiers representing village-based kuan organizations, *tsai-ke-tan* involving dancing and singing , and wei-keh "being a guest," referring to social exchange activities, including banquets and a singing competition between courtship parties.

In this paper I will provide background on Kam culture before discussing the Sa goddess myth, the construction of the Sa legend, and its socio-political meanings. Next, I will examine how the Kam people express the Sa spirit via performance, ritual, and celebration, and explain how the body movement of men and women in tsai-ke-tan singing and performance is closely tied to Kam cultural values. Finally, I will conclude with a description of how myth and folklore have served (and continue to serve) as Kam social exchange mechanisms. During social exchange activities, the Kam body habitus reveals cultural ideologies and underscores the significance of social reproduction. In groups, Kam men and women enact "the cultural ideology of societal continuation and the significance of social reproduction.

2. Kam Culture

My main field site, Ming-shui village in Longtu, sits in a mountain valley between Chuang-jian and Li-ping counties in southeastern Guizhou province. The region has been dominated by the Kam (called Dong by the Chinese government) for at least five centuries. Three adjacent villages—Ming-zhai, Ming-chuan and Ming-shui—are connected by a road that runs between Chuang-jian and Li-ping. According to a Kam migratory myth, these villages were established by three brothers from a family that settled in Longtu during the Ming dynasty. Ming-shui (named after the youngest brother) is the smallest village. With approximately 120 households and 560 residents, it is about one-half the size of Ming-zhai and one-third the size of Ming-chuan.

According to 2008 census statistics, approximately 2.96 million Kam reside in China's Guizhou (China Statistics Yearbook 2009), Hunan, and Guangxi provinces; more than one-half live in southeastern Guizhou. The Kam language belongs to the Tai-Kadai language family. In Guizhou there are two major dialect groups, the Southern and Northern Kam; Longtu villagers speak the Southern Kam dialect. Typical villages have 200-300 households; the largest can have over 1,000, and the smallest 10-20. The basic units for Kam social life and marriage exchanges are extended family groups or patri-clans called *dou* (Lin 2004). Each village generally has 3-5 *dou,* and each *dou* has 3-5 elders who handle internal and external disputes. When a *dou* reaches a certain size, it is the elders' responsibility to hold a meeting for the purpose of breaking it up into smaller units. *Dou* members share the same ancestors, burial grounds, and mountain forests; prior to the communist takeover, they cultivated land as a single unit. Today, dou members still work together to manage affairs related to marriage, childbirth, and death, making dou membership important for identity acquisition. Marriage exchanges usually take place across different dou in the same village, sometimes outside village boundaries, but within the region.

This spatial marriage exchange practice is connected to a Kam political (and, in earlier times, self-defense) unit known as kuan (Lin 2006). At the village level, all young and healthy males between the ages of 16 and 36 were obligated to join a local *kuan*, each with its own internally elected leader, but under the direction of a village council consisting of twelve elders. Several villages would join together to form a local settlement kuan, several local *kuan* served as the basis of "middle" *kuan* alliances, and several middle kuan occasionally organized themselves into "major" *kuan* or larger confederacies. During the Min and Ching dynasties, Kam villagers cooperated at various *kuan* levels to defend themselves against outside intruders, and *kuan* leaders met occasionally to establish local and regional rules for conduct, to negotiate forest, field, and gravesite boundaries, and to exchange goods for marriage.

Past *kuan* practices of combat training and competition currently exist as performances in which young *kuan* soldiers worship the *Sa* goddess before engaging in ritual combat. Every year the three Longtu villages give a combat performance on the first day of the Chinese New Year; based on historical deeds, residents from the various villages follow a particular order and walk along specific paths to join forces. This ritual combat has evolved into a cultural performance that is also presented to visiting dignitaries and government officials.

The four levels of *kuan* alliances were at one time the basis for increased interaction among Longtu residents and marriage exchange practices. Small local kuan were preferred sources of wives, followed by middle and major *kuan*. In practice, Longtu residents rarely married outside their local *kuan* area, regardless of how close two villages were situated. To increase opportunities for courtship, pairs of villages often engaged in a social exchange activity called wei-keh (literally, "being a guest"), in which young men from one village visited a group of young women in a host village to hold song and opera performance competitions. As a social exchange activity and mechanism for marriage exchange, the practice of *wei-keh* is closely connected to territory groups within *Kuan*. In this regard, Ming-zhai, Ming-chuan and Ming-shui have always maintained close social ties, with residents in one village viewing themselves in relationship to other villages in the area—for instance, when considering potential marriage partners in terms of their paternal or maternal kin. In addition, kuan organizations have long served as the basis for a sense of alliance among villagers, mostly concerning self-defense and competition for kuan leadership positions. This suggests that Kam villagers have consistently participated in a series of alliances and competitions according to their places in the outside world (Lin 2009).

3. The Sa Legend and Sa Worship

The most celebrated and widely worshipped Kam deity is Sa Shui (sometimes called Sa Ma, both translated as "deceased grandmother"), who is also viewed as a female Kam ancestor. Many local Kam scholars have strong opinions about the Sa goddess, either emphasizing her ancestral connection, or her potential status as a sun goddess. An alternative belief held by residents in southern Kam-dialect speaking regions such as Li-ping, Chuang-jian, and Rong-jian counties depicts Sa Shui as a heroine-turned-goddess; this is the most widely accepted version of the Sa Shui story. A composite version describes her as a land goddess who became an ancestral saint, and who eventually transformed into a heroine-goddess. All viewpoints share the similar belief that Sa possessed multiple images that evolved from a common figure into a significant Kam deity.

A frequently told Sa Shui myth begins with a young unmarried Sa who was forced to become the concubine of a Ming dynasty feudal landlord. She resisted and became a fugitive after

accidentally killing him. During that period, the Kam were said to be suffering from an extended famine, yet they were still forced to pay taxes in the form of food to local Ming officials. According to the myth, Sa organized Kam villagers to fight this and other injustices, training kuan soldiers to defend their villages from Ming invasions. In this myth, Sa Shui is described as brave, intelligent, and possessing supernatural powers in battle. While her forces had some victories despite their limited resources and numbers, they were eventually worn down, and she felt compelled to kill herself by jumping off a mountain cliff named Long-Tan-Keh. While there are multiple versions of this story, they contain similar motifs: a female fighter, feudalist domination, backward marriage practices, famine and turmoil, and local resistance to the state.

Today almost every village in the area has at least one Sa altar—all of them built before 1964, when older altars were destroyed as part of the Cultural Revolution policy of abolishing "the four old traditions." I was told that altar reconstruction began almost immediately following the failed coup d'état of the Gang of Four in 1976. My informants have described how they revived their Sa goddess rituals in 1978, two years after the death of Mao Zedong. One elderly Kam villager said that the decision was made by senior council members at that time, adding that "Sa was always with us in the past. We worshipped her before the Cultural Revolution, and wanted to worship her right after that period." Another resident told me, "Our village wasn't in a peaceful state for many years. Only Sa could bring us peace and prosperity, so we decided to bring her back to our village."

In Ming-shui, the resurgence of interest in Sa worship included a pilgrimage to Long-Tan-Keh, the sacred place where she is said to have killed herself. In 1978 four men were chosen to visit Long-Tan-Keh to invite the Sa goddess to return to their village. It took them an entire day to find the sacred place, and during the search they collected a bottle of mountain stream water symbolizing the Sa spirit. When they reached the village gate, people lined both sides of the road to receive her, and after walking around the village circumference three times, the men placed her spirit in a newly rebuilt Sa altar. People then sang Kam songs in particular dage, or "big songs"—and performed *tsai-ke-tan* to celebrate the return of the Sa goddess to the village.

Since that event, Ming-shui villagers have resumed their annual ritual worship of the Sa goddess. In the early morning of the first day of the Chinese lunar calendar, twelve male elders representing twelve *dou* visit the central altar to worship Sa. In addition to tea they offer raw pork, a dish of cooked food, and a bowl of sticky rice. After worship, the elders sit on small wooden chairs to "eat and share a meal with the Sa goddess" , who represents the collective female image of Kam society. After the meal is finished, *kuan soldiers* line up in front of the altar as if ready to do battle; currently this performance involves *kuan* from Ming-shui, Ming-zhai, and Ming-chuan. Before leaving the village, an elder male in the family that takes care of the Sa altar gathers boxwood or cypress leaves from the altar and pins them on the chests of the soldiers, based on the belief that the leaves have protective power.

4. Sa Ritual and Social Exchange Performance

As a heroine-turned-goddess, Sa represents the historical past of Kam culture, the spirit of the Kam people, and protection of Kam society. Despite her significance, journeys to the *Sa* mountain and Sa ritual practice are not open to all, but reserved for a specific category of people during a specific time period. Ever since the restoration of the *Sa* spirit and village altar, *Sa* ritual worship has generally been limited to 12 (in some villages 24) male elders. Its significance resides in embodied *Sa* goddess symbols and meanings conveyed through ritual action. The resurgence of

Sa worship initially focused on restoring *Sa*-embodied symbols. Today, every Kam village with 70 or more households has a *Sa* altar; some larger villages have more than one, and some large dou have their own. *Sa* altars are generally closed to all except for altar keepers, who clean them and prepare tea for the deity. They are opened only for special occasions (such as the morning of the first day of the lunar calendar), and remain off-limits to all women, as well as to men who are not recognized as village elders.

In some circumstances, even recognized elders are prohibited from participating—for example, when women (mainly daughters-in-law) in their households are pregnant, based on the Kam belief that pregnant women are polluted, and therefore should not be allowed to perform certain tasks, including fetching water from drinking wells. But generally, all grandfathers or great grandfathers are allowed to enter the altar to worship and to share a meal with Sa, offering raw pork to the goddess as they once did to their *wife-givers.* Furthermore, on New Year's Day their celebration is also considered a simulation of the wei-keh ("being a guest") ceremony, which refers to social exchange activities ranging from participating in courtship parties to attending banquets as part of the marriage exchange process (Lin 2004). According to Kam social practices, only men are allowed to leave their home clans or villages to engage in courtship, thus the Sa goddess, as an embodiment of reproductive power, ritually and symbolically serves as an object for social exchange among elderly Kam men. This may explain why they must observe the same taboos as pregnant women, and why the significance of a Sa pilgrimage is to restore ritual so as to convey its symbolic meaning for societal continuity and prosperity.

Kam villagers worship Sa-shui and practice cultural performances through the telling and retelling of the Sa legend during important Kam festivals (e.g., the "eating the new rice" festival), and on the first day of the lunar calendar. The Sa story apparently conveys unifying symbols—the goddess as a heroine who defends her fellow Kam against the domination of feudalist corruption, a protector of Kam society, and a symbol of Kam history and culture.

Sa rituals have many similarities regardless of the village or region where they are practiced. There is some variation in altar design and construction (e.g., round or rectangular, with or without enclosed walls, with or without a roof), and in some villages the Sa ritual is held on the second day of the lunar calendar instead of the first (Ruan 2006). However, certain taboos seem to be universal, such as those determining which elders are allowed to enter altars for *Sa* worship. They are generally at the top of the local village *kuan* structure; in the past they would have been charged with settling local disputes. After ritual worship, these elders share a meal in the same manner as during a non-farming season *wei-keh*. Later that day, some villages engage in a singing competition known as *tsai-ke-tan* , a way to commemorate the Sa goddess and to reinforce Kam cultural values. All of these social exchange activities are closely related to *Sa* worship—that is, villagers have to worship Sa before they arrange a *wei-keh* social exchange activity or participate in the combat ceremony.

I will describe two social exchange activities that occur after a *Sa* ritual, the first being *Kuan* solider marching, a re-enactment of battle against invaders during the Ming dynasty. After Sa worship in the early morning of the Chinese New Year, the three Long-tu villages cooperate to hold a Kuan soldier marching performance. It is held in southern Kam-dialect speaking areas (e.g., Chuangjiang and Liping counties) in commemoration of the battle that Sa shui fought against Li Changshun. All young men wear traditional Kam shirts and white trousers while holding guns, bows, and arrows and lining up in front of the *Sa* altar. The keeper of the altar worships Sa with a

tea offering, and as described above, pins boxwood tree leaves to the soldiers' chests to grant them protection during combat. Led by the altar keeper and village elders, the *kuan* soldiers march to the outskirts of the village to meet soldiers from the other two villages. They shoot their guns and arrows into the air while villagers set off firecrackers, play drums, and cheer them on. Each group returns to the village with a grass ball that represents the head of an enemy soldier, which is placed on the Sa Shui altar.

The second type of cultural performance is called *chai-ker-tan,* a singing festival and competition between two villages or two social groups within the same village. *Young people* gather in an open space in front of the village drum tower to sing Duo Ye songs (*duo means* "to sing," and "ye" is a syllable that frequently occurs in the songs) (Geary et al 2003, 247-248). The term *tsai-ke-tan* refers to "Stepping onto the Singing Stage" songs. Singing (group or individual) is still considered an important cultural activity among the Kam, but today's performers are more formal in terms of sitting or standing in line to join performances or competitions. Tsai-ke-tan, the only Kam performance involving physical movement while singing, entails young women from the host village competing with young men from a visiting village. The songs praise Sa Shui and ask for her protection for the coming year. Sometimes the men sing to the women, praising their beauty and intelligence. The women reply in kind, praising the strength and diligence of the men. Other popular *Duo* Ye song themes include the origin of the world and important characters and events from Kam history. The young women wear their finest woven and embroidered clothing, adorned with handmade silver bangles. The young men usually dress in clothing made with chicken feathers. They sing and dance hand in hand, both in circles and in weaving lines that usually repeat clockwise and counterclockwise movements several times in the performance space; men move in one direction, women in the other. Their movements hold significance in terms of marriage exchange: men and women must always move in different directions.

There are two types of *Duo* Ye songs, each involving two song leaders, one male and one female. In the first, the leader sings a line, and the rest follow by singing the last three syllables of the line, or simply "yee ya ye, yee ya ye." Anyone can join in, so this kind of song is usually chosen for New Year's celebrations. The second kind is more complex: a leader sings a line, and the chorus repeats the same line, preceded by "yee ye" and followed by "aaa ye." A typical song consists of twelve lines.

Sa rituals, Kuan solider marching, and *Duo Ye* ceremonies embody Kam understanding of the Sa spirit, the meaning of Kam history, and the importance of social exchanges between intra- or inter-village groups. In addition to enacting history and tradition, Kuan soldier marching and tsai-ke-tan dancing and singing hold societal significance for social and marriage exchanges. Social exchange performances like these convey cultural value, and support the regeneration of Kam society.

5. Conclusion: Myth, Embodiment and Sa Spirit

Myths and legends often depict how ethnic minorities join forces with newly formed states to fight oppression. The image of Sa as a heroine leading local villagers in revolt fits well with the twentieth century myth of the Chinese socialist state resisting the domination of feudalism, and liberating the rural masses from repression. Even though Sa failed and eventually killed herself, her self-sacrifice holds meaning for a new socialist state: fighting selflessly against backward feudal and

"uncivilized" practices such as concubinage. During its initial nation-building period, the Chinese Communist Party invented numerous socialist heroes and heroines to serve as exemplars. They appeared in works of fiction, dramatic productions, newspapers, ethnographies, and propaganda campaigns, promoting what Farquhar (2002) has described as a "romantic realism" that combines revolutionary romanticism with socialist realism. Model worker narratives were overlaid with descriptions of everyday activities, based on the theme of "tyrannical constraints of verisimilitude oppos[ing] the hard lessons of socialist morality" (ibid.: 23).

I believe the Sa legend produces a similar effect by offering images of better lives for all, with Sa ritual practices serving as enactments of cultural traditions for the purpose of maintaining a connection to a glorified past. The resurgence of ritual practices following the Cultural Revolution represents the restoration of a social order that in some ways facilitates community adaptation to changing political conditions. Histories and cultural traditions are key elements for Chinese ethnic minorities to demonstrate their movement toward wen-ming ("civilization"). As noted by Duara (1990), the Chinese state has given various meanings to the concepts of *wen-ming* and wen-hua ("culture"). *Wen-hua* refers to the idea of reclaiming a Chinese essence while moving toward *wen-ming,* a state of civility closely identified with the advanced industrial cultures of the West. In another context, wen-hua and wen-ming both represent China's historical and cultural traditions. As a symbol of progress and civilization during a period of modernization, individuals, households, and communities consider *wen-ming* designation significant. For the Kam, the image of a brave and self-sacrificing Sa goddess is a perfect peasant/ethnic minority model for the socialist state. In this sense*, wen-hua* overlaps *with wen-ming*. For the Kam, their unique cultural traditions, embodied by the Sa goddess and Sa ritual practices, stand as vivid evidence of the continuity of Kam civilization from the ancient past to the present.

In addition to projecting aspects of socialist ideology, the *Sa* legend and related cultural performances serve as Kam social exchange mechanisms. By participating in these social exchange activities, Kam men and women enact their understanding of cultural values. Wei-keh and t*sai-ke-tan* are social exchange activities that Kam villagers have practiced for centuries to ensure social reproduction. Guided by the Sa spirit, kuan solider performances re-enact the Sa myth and a glorious period of Kam history. With the blessing of *Sa*, Kam villagers continue to sing, dance and feast in support of social exchanges and societal reproduction, thus practicing what Mauss (1967), Levi-Strauss (1949), Munn (1986) and many other anthropologists have identified in terms of the importance of social group exchange. Myth and folklore continue to serve Kam social needs. Through these social exchange practices, the Kam body habitus reveals what Bourdieu (1990) refers to as the history and structure of Kam society—"the cultural ideology of societal continuation and the significance of social reproduction" (Pp. 52-65).

Bibliography

- BOURDIEU, PIERRE (1990). *The Logic of Practice.* Stanford, California: Stanford University Press.
- CHINA STATISTICS YEARBOOK (2009).*The Divisions and Populations of Ethnic Autonomous Government Areas,* 2008) Available from http://unn.people.com.cn/GB/channel1265/267/807/200210/22/222158.htm..
- DUARA, PRASENJIT(1990).*Knowledge and Power in the Discourse of Modernity:* The Campaigns against Popular Religion in Early 20the-Century China. Journal of Asian Studies 50 (1): 67-83.
- FARQUHAR, JUDITH (2002). *Appetites: Food and Sex in Post-Socialist China.* Durham & London: Duke University Press.
- LEVI-STRAUSS, CLAUDE (1949). *The Elementary Structures of Kinship.* London: Eyre and Spottiswoode.
- LIN, SHU-JUNG (2004).*Objects/Food and Exchange: Social Groupings and Cultural Values Among the Dong of Guizhou, China.* In Substance and Material Cultures, edited by Ying-Kuei Huang. Taipei: Institute of Ethnology, Academia Sinica. (in Chinese). 2006 Hierarchy and Power Within an "Egalitarian" Society: Social Relations Among. The Kam People in China. Taiwan Journal of Anthropology 4(1): 1-43. (in Chinese). 2008 Constructing Cultural Images and Restructuring Regional Spaces: Tourism and Development Among the Kam of Guizhou, China." Paper Presented at the Association for Asian Studies, Annual Meeting in Atlanta, April 3-6, 2008.
- MAUSS, MARCEL (1967). *The Gift: Forms and Functions of Exchange in Archaic Societies.* New York and London: W. W. Norton & Company.
- MUNN, NANCY D (1986). The Fame of Gawa: A Symbolic Study of Value Transformation in a Massim (Papua New Guinea) Society. Durham and London: Duke University Press
- RUAN, XING (2006). A*llegorical Architecture: Living Myth and Architectonics in Southern China.* Honolulu: University of Hawaii Press.

La Morenada: Danza de esfuerzo y poder (La Paz, Bolivia)

Laura Fléty
Doctorat à l'Université de Paris Ouest La Défense.

Resumen

El análisis de la performance de los bailarines de Morenada - en la fiesta de Jesús del Gran Poder (La Paz, Bolivia) - me permitirá mostrar que el baile constituye un lugar privilegiado donde se elabora una estética que se puede calificar de "urbana " y "mestiza/chola". La suntuosidad plástica de las máscaras, la elaboración artesanal de los trajes utilizados por los bailarines, así como la potencia acústica de las bandas que los acompañan, son constitutivas de una estética estrechamente ligada a la emergencia de una nueva identidad urbana : los Aymaras urbanos. En esta ponencia, es a partir de los movimientos de la danza que propongo analizar aquella estética. ¿Cómo se crea una « corporeidad » singular? Cómo los danzantes realizan, a través del baile, una idea local de "poder" y de "esfuerzo". De hecho, esta idea esta producida a la vez por los sonidos, la dimensión visual y quisiera mostrar aquí como el cuerpo también participa de esta elaboración multisensorial. Esta ponencia plantea también algunos aspectos metodológicos de la Antropología de la danza. ¿Cómo describir el cuerpo y sus movimientos? Como demostrar que la danza es producto de una elección estética corporal especifica y de valores sociales y culturales en constante negociación?

Palabras claves.- Etnología de la danza, Cuerpo, Fiesta andina, Bolivia, Aymaras urbanos, Estética, Construcción identitaria.

Summary

Abstract: The analysis of Morenada perfomers - at the festival of Jesús del Gran Poder (La Paz, Bolivia) - will show that dance creates a privileged space for the creation of a specific aesthetics that could be defined as "urban" and "mestiza/chola." The sumptuousness of the masks and costumes worn by the dancers as well as the power of the band's sound, constitute an aesthetic closely linked to the emergence of a new urban identity: the urban Aymaras. In this paper, I will analyze this aesthetic through the movements of the dance. How dancers create a singular "corporeity"? How can they perform, through the dance, a local idea of "power" and "effort." In fact, this idea is produced both by the sound and the visual dimension and I would like to demonstrate the way the body takes part in this multisensory experience. This paper also raises some methodological aspects in Dance Ethnology. How describe the body and its movements? How to demonstrate that dance is a product of specific body aesthetic choice as well as social and cultural values which are in constant negotiation?

Key words.- Dance Ethnology, Body, Andean festival , Bolivia, Urban Aymaras, Aesthetic , Identity construction.

Los datos etnográficos presentados en este trabajo provienen de una investigación realizada entre 2007 y 2010, en la ciudad de La Paz (Bolivia), principalmente en la zona del Gran Poder. La observación continua en este barrio, de varias fraternidades – estas estructuras sociales urbanas en los cuales la población se organiza para bailar celebrando un santo o una virgen - nos lleva a interrogarnos sobre las nuevas dinámicas identitarias de esta población mestiza-chola que vive y baila en esta zona y que, con su masiva participación en las fiestas urbanas, activa estrategias de diferenciación para afirmar un nuevo poder socio-económico y simbólico [1].

Los términos "cholo" o "mestizo " designan, desde la época colonial, las personas nacidas de las uniones entre españoles e indios. Hoy en día, estos términos no se refieren a un grupo étnico o a una supuesta "mezcla de sangre", sino también a una categoría social: la de una población urbana que crece constantemente con las migraciones masivas del campo a la ciudad (1950,1960) y que, en La Paz, es principalmente de origen aymara. La mayoría de esta población trabaja en el comercio (comercio informal y microempresas), las actividades artesanales, el transporte y el empleo doméstico. En los últimos treinta años, esta categoría social ha adquirido mas visibilidad y un peso político e institucional (universidades, gobierno, televisión, etc) cada vez mayor, especialmente desde la elección en 2005 del presidente "indígena", Evo Morales.

Sin embargo, los Cholos/Cholas, que también se pueden designar como aymaras urbanos son un grupo muy heterogéneo, cuyos límites son difíciles de definir. Tanto ellos como sus hijos nacidos en la ciudad, no expresan, por lo menos a través de sus discursos, un fuerte sentimiento de pertenencia e identificación colectiva. Hay por ejemplo diferencias económicas muy grandes entre los grupos de migrantes aymaras pobres que han llegado recién a La Paz y El Alto y los aymaras urbanos que pertenecen a las capas superiores de la población cholo/chola, que están instalados desde hace años en la Paz y que viven en la zona comercial del Gran Poder.

La urbanización de esta zona se estuvo dando recién a comienzo de siglo XX, por la actividad comercial que empezó a desarrollarse por parte de comerciantes y hacendados que traían productos del Altiplano para vender. Es dentro de este contexto que en 1922 o 1923 nace la fiesta de Jesús del Gran Poder. Esta expresión religiosa es también un símbolo de la identidad de este nuevo barrio donde trabajaban los artesanos cholos/mestizos de la ciudad, fabricando las máscaras, los trajes y los bordados para los bailarines. Si actualmente esta fiesta abarca a varios sectores sociales de la sociedad paceña y presenta mas de sesenta grupos de bailes, en aquellos tiempos, se trataba de una pequeña fiesta barrial en la cual se representaba solamente la danza de la Diablada formada por los artesanos bordadores de la zona y una Morenada [2].

La Morenada es une danza que se realiza generalmente en contextos urbanos, en grandes fiestas religiosas y patronales, llamadas Entradas Folclóricas, que se celebran en diferentes ciudades de Bolivia (la parte andina) a diferentes momentos del año. Durante la entrada, los ciudadanos presentan un desfile con une multitud de danzas llamadas "danzas folclóricas" como la Morenada, Diablada, Caporales, Tinku, Negritos, Waka waka etc. En los últimos años, la Morenada se ha constituido como una de las danzas centrales de las fiestas y Entradas Folclóricas andinas. En la fiesta de Jesús del Gran Poder es la danza mas representada : mas de la mitad de las fraternidades (60 en total) que desfilan este día son Morenadas. Por otra parte, la gran mayoría de la población activa que vive o trabaja en la zona Gran Poder elije, cuando tiene los recursos económicos para participar a la fiesta, bailar Morenada y no otras danzas (Caporales, Tinku, Tobas etc.). Estas otras

1 Barragán y Cárdenas (2009)
2 Albó y Preiswerk, 1986.

danzas son preferidas por otros grupos sociales y generaciones mas jóvenes (estudiantes, clase media alta) por lo cual, se puede afirmar que la Morenada es profundamente ligada al grupo social cholo/mestizo, convirtiéndose en un actual símbolo del resurgimiento de una cultura aymara urbana.

Organización de la danza

Como las otras danzas de la fiesta, la Morenada consiste en un desfile de diferentes bloques de bailarines. Sus principales componentes son:

- **La Tropa de señoras de pollera**

1. Cholas de la Morenada Rosas de Viacha (La Paz, 2009).

- **Las Figuras**

  Diferentes bailarines que bailan en filas separadas: Chinas, Superachachis, Achachis, Cholas antiguas, Rey moreno etc.

- **La Tropa de morenos**

2. Personaje de Superachachi (Fiesta de Jesús del Gran Poder, La Paz, 2008)

3. Figura de China (Fiesta de Jesús del Gran Poder, La Paz, 2008)

4.

Tropa de morenos de la Morenada Diamantes (2008)

Los orígenes y significados de la Morenada no son consensuales. Algunos autores afirman que representa el sufrimiento de los esclavos negros durante el período colonial. Sin embargo, los bailarines de hoy, no expresan ningún discurso de "re-memorización" del pasado colonial aunque algunos elementos de la danza, como las máscaras de rostros negros o los personajes masculinos llamados "Morenos" se refieren, sin duda, al mundo de la esclavitud. Mi investigación y el análisis de esta danza muestra que es poco probable que esta danza haya sido realizada por los esclavos africanos que llegaron a Bolivia en el siglo XVI. La historiadora boliviana María Luisa Soux (2003) indica que esta danza tendría mas bien como origen la danza de Moros y Cristianos que se bailaba en España y en toda la América colonial.

Análisis de los movimientos

Quisiera demostrar como los movimientos corporales que se realizan en esta danza expresan, de manera muy sutil, une cualidad corporal específica. Esta danza nos muestra y nos habla de cuerpos que se esfuerzan, que cargan, que pesan y que se imponen en el espacio. Esta noción de « cuerpos del esfuerzo » se manifiesta a través varios efectos producidos en la danza. Podemos distinguir cuatro tipo de efectos corporales:

- Variaciones de intensidad
- La resistencia física
- Superar el peso
- Desafíos del equilibrio

Se trata de diferentes técnicas corporales que, asociadas dentro de la Morenada, nos hablan de esta idea de esfuerzo corporal.

1. Variaciones de intensidad

En la danza, los pasos básicos – el paso de la media luna para las mujeres, el paso cruzado para los varones- se combinan con varios gritos, giros, cantos y sonidos de las matracas que tocan los mismos bailarines. La combinación de estos elementos hacen que algunos momentos coreográficos aparezcan como más en relieve que otros. Observamos en la danza momentos tranquilos , el baile parece ser una gran marcha colectiva y otros momentos mucho más intensos. Por ejemplo, cuando todas las señoras, al mismo momento, realizan una secuencia coreografiada que incluye varias vueltas y medias vueltas y las combinan con gritos que se hacen en parte bien especifica de la coreografía, gritando y cantando: "somos invencibles", "intocables, todos tiemblan cuando escuchan nuestra banda", "somos las rositas" , "las legítimas", "las rebeldes por siempre".

Son las guías de adelante que eligen los mejores momentos para ejecutar estas partes de la performance mas coreografiadas y mas intensas. Es interesante subrayar que en general, estos momentos corresponden también a un momento musical particular en cual la banda toca los instrumentos agudos. Así, las guías explican que son los agudos, las trompetas, que alegran la tropa, y que sirven para "despertar" los sentimientos de cada uno. Para los varones, estos momentos mas intensos en cuales tocan las trompetas, les permite "animarse" y "pisar con fuerza".

Así, se observa une estrecha relación entre música y danza en el cual lo primordial es sentir una "intensidad emocional". Cuando los instrumentos de viento agudos tocan se ejecutan las coreografías y es el momento mas intenso, es también en este momento que generalmente los bailarines se alegran y se ponen a cantar, o por ejemplo que las señoras van a levantar mas sus polleras. Cuando los agudos paran para que los instrumentos graves toquen, los bailarines vuelven a hacer sus pasos básicos, de manera muy calmada y tranquila.

Danza y música se elaboran aquí ambas con una idea de alternancia, donde se destacan momentos mas intensos en contraste con momentos de reposo, se trata de una oscilación constante entre tensión y relajación.

2. La resistencia física

Al nivel coreográfico, para la tropa de mujeres y la tropa de morenos, el repertorio es muy reducido, se pueden contar 3 o 4 pasos diferentes. Hay una aparente simplicidad pero en realidad, la dificultad de esta danza no reside en la complejidad de los pasos, o en una técnica específica, lo que esta valorizado es:

- Lo colectivo: se tiene que hacer el mismo tipo de movimientos, al mismo tiempo y de la manera mas uniforme posible : cada bailarín es una pieza de una máquina coreográfica mucho mas amplia.
- El esfuerzo individual que es en este caso, la energía que uno gasta en el baile. La Morenada es una danza muy repetitiva que dura como 8 horas seguidas, y los trajes , como por ejemplo los de las figuras de Superachachis, pueden pesar como

20 a 30 Kg. Por otro lado, las numerosas polleras de las señoras que se levantan en un movimiento continuo son también muy pesadas. Los bailarines transpiran y ultrapasan los límites corporales del cansancio físico y emocional.

En segundo lugar, casi todos los bailarines han consumido una gran cantidad de alcohol antes de bailar lo que hace que la coordinación colectiva es bastante difícil. El consumo de alcohol y el esfuerzo físico son, en esta danza, dos prácticas relacionadas, ya que solo se puede bailar después de haber tomado durante varias horas. Los bailarines tienen muchas teorías sobre este fenómeno; según ellos el gran consumo de alcohol permite que el cuerpo sea mas "blando" , "deja salir las emociones", porque sino "uno baila bien feito y muy apagado".

Que sea la cantidad de fuerza física gastada en el baile o el excesivo consumo de alcohol, se tratan de dos prácticas que ponen en relieve la idea de "aguantar": nadie se atrevería a parar de bailar porque está cansado o porque le duele su cuerpo, así como nadie rechaza una bebida alcohólica. Saber tomar y saber aguantar el cansancio corporal es parte de un aprendizaje social muy fuerte. De hecho, para muchos bailarines masculinos, el poder tomar alcohol y bailar durante horas es afirmar su masculinidad y su fuerza, aguantando y sin perder el control de si mismo.

Otro aspecto importante es que este estado de embriaguez del cuerpo, combinado con las medias vueltas constantes de los bailarines, implican una fuerte desorientación espacial, mas aún para los morenos que llevan las caretas y tienen entonces una visión muy reducida. Por otra parte, hay una estimulación sensorial por los sonidos repetitivos de las matracas y también una desorientación auditiva por el hecho que dos enormes bandas toquen al mismo tiempo distintas melodías de Morenada, para un solo conjunto de bailarines. Existe una voluntad colectiva de acceder à un estado corporal casi alterado, un estado de placer bien especifico que esta en relación con la experiencia de un fuerte cansancio corporal.

3. Superar el peso

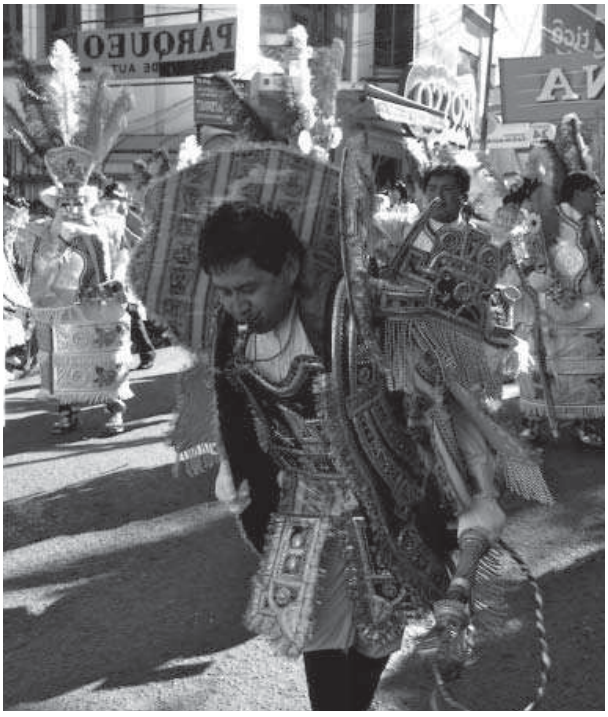
El análisis de los movimientos de las bailarinas revelan una dinámica corporal muy interesante. El movimiento continuo de las caderas permite soltar el coxis, lo que provoca una impulsión hacia la parte superior del cuerpo. Es decir, mas las mujeres sueltan peso en las caderas mas sienten una impulsión hacia la cabeza. Es la misma dinámica que se puede notar en el cuerpo de las mujeres de algunos países de África que mantienen jarras de agua en equilibrio sobre la cabeza. En nuestro caso, se trata exactamente del mismo mecanismo, esta impulsión en el cuerpo permite a las mujeres bailar, teniendo siempre el sombrero en equilibrio sobre la cabeza, sin hacerlo caer, dando una sensación de gran habilidad con la cabeza. Además, a pesar de que las polleras que llevan sean pesadas, sus movimientos y giros laterales con las polleras, crean volumen horizontalmente, anulando la verticalidad, haciéndolas aparecer como livianas.

Para los hombres, hay un evidente peso que cargar en la danza ya que los trajes pueden pesar mas de 20 o 30 Kg. Sin embargo, los bailarines no están aplastados por este peso, hacen pequeños movimientos con las rodillas, como pasos saltados. Este tipo de movimientos son esfuerzos del cuerpo para desafiar la ley de la gravedad.

Así, tanto los bailarines hombres como mujeres tienen que cargar con un cierto peso durante la danza, pero no sufren este peso, lo superan. Continuamente, el cuerpo proporciona un esfuerzo para anular el peso de la ropa que llevan: las mujeres con esta dinámica corporal hacia arriba y la creación de un volumen horizontal (movimiento de las polleras) y los hombres con una serie de movimientos de rodillas y pies con cuales buscan siempre empujar el suelo.

4. Desafíos del equilibrio

Finalmente, el último aspecto importante en esta danza es la presencia, en los movimientos de los bailarines, de un constante desafío del equilibrio. Como los trajes impiden que el cuerpo se mueva mucho, lo que puede variar de un bailarín a otro será la inclinación de su cuerpo en el eje sagital y frontal. Mas los bailarines consiguen agacharse, y la performance aparece como espectacular para el público. Conscientes de la dificultad que implica agacharse con veinte kilos en los hombros, el público aclama « eso moreno, fuerza, agáchate, abajo!». Es interesante constatar que estas palabras no se gritan a bailarines de otras danzas, sino que son específicas a la Morenada. Los espectadores podrán admirar la agilidad de los personajes de la danza Tobas, la sensualidad de las chicas que bailan Caporales, pero está claro que para algunos personajes masculinos de la Morenada, como el Superachachi, lo que se valoriza es su capacidad a desequilibrarse hacia delante o a los costados, sin caerse.



5. Comandante de la tropa de morenos
(Fiesta de Jesús del Gran Poder, La Paz, 2009)

Al contrario, las mujeres no desequilibran su cuerpo, mas bien siempre bailan con una postura muy recta. El desafío del equilibrio se encuentra en otro nivel, se trata de lograr un equilibrio colectivo complejo. La dificultad radica en que cada bailarina tiene que ajustarse a los movimientos de polleras de sus vecinas en un efecto de reacción en cadena. Todas tienen que girar a los costados, creando un ritmo dinámico generado internamente por el movimiento colectivo de las polleras y

que guía a las bailarinas. El reto es mantener este delicado equilibrio grupal, porque cuando una se marea por haber tomado mucho alcohol o se equivoca, hace que todo el conjunto se descompone y que todas empiecen a chocarse. Cada bailarina tiene una atención constante para coordinar el movimiento con sus vecinas de baile.

Hipótesis de trabajo

Para expresar un tipo peculiar de corporeidad, que he definido aquí como "cuerpos del esfuerzo", la danza se construye a partir de distintas dinámicas como los desequilibrios, el juego con la sensación de peso, la resistencia física y los efectos de contraste entre diferentes niveles de intensidad en los movimientos. Sin embargo, es interesante destacar que todos estos "esfuerzos" realizados por el bailarín no se comunican explícitamente. El moreno lleva una máscara que esconde su rostro y las expresiones faciales de las mujeres de pollera es, en general, bastante hermética. La cara no expresa directamente las emociones al público, se trata más bien de un desafío interior, un orgullo íntimo, un cansancio que se esconde y que no se asume tan abiertamente. Los bailarines se quejan raramente de estar cansados o doloridos, es un sutil juego de auto-control de sentimientos y emociones. Sin embargo, lo que se muestra al público, son cuerpos fuertes, potentes, que aguantan el cansancio y que saben imponerse en el espacio, de manera lenta pero muy firme, en busca de estabilidad.

¿Cómo explicar que sea esta corporeidad, entre una infinidad de otras posibles, que este valorizada en esta danza? Es obviamente une pregunta que necesita una reflexión mucho mas amplia, una reflexión que permita articular las cualidades estéticas y corporales analizadas aquí con varios aspectos fundamentales de las prácticas cotidianas de los bailarines y el sistema de representación de este grupo social. Estos aspectos conciernen por ejemplo la constante búsqueda de prestigio social y de poder. Este prestigio social se expresa también a través de muchos gestos cotidianos como por ejemplo una serie de gestos que conciernen la manipulación del dinero (la manera soberbia de pagar las bebidas) o acciones como hacerse lustrar los zapatos en el medio de la calle, en un ensayo de baile. Para bailar Morenada también se necesita un gran presupuesto económico para pagar el traje y las bandas de música. Así, estos cuerpos que se imponen de manera tan espectacular en la calle el día de la fiesta, podrían ser analizados como objetos creativos que expresan una estética que refiere a este esfuerzo económico y social cotidiano de los aymaras urbanos. Recordemos también que en el mundo rural aymara, el ideal del trabajo es un fuerte ideal masculino en el cual se produce dinero con esfuerzo corporal (trabajo de la tierra, trabajo en las minas). Pero, los hombres que bailan Morenada son aymaras urbanos que ya no trabajan la tierra sino que son mayormente comerciantes, es decir que producen dinero sin gran esfuerzo físico ya que ellos multiplican el dinero. La danza podría también ser una manera de realizar este idea tradicional del trabajo y de la masculinidad ya que los nuevos modos de vida urbana obedecen a otras lógicas. Y finalmente, si la Morenada se impone con sus sonidos, sus trajes voluminosos y sus bailarines que avanzan en la calle como batallones, es también porque es una danza que nos muestra una voluntad por parte de este sector mestizo/cholo de visibilizarse en los nuevos escenarios políticos bolivianos actuales.

Todos estos argumentos son actualmente solamente hipótesis de trabajo, pero lo importante es demostrar que existe un vínculo profundo entre la forma de la danza y la cosmovisión del grupo social que la ejecuta. La danza no es solamente el reflejo de una sociedad, está elaborada y re-elaborada a partir de valores culturales que ella misma actualiza y modifica. Así, la danza tiene la propiedad de hacer surgir nuevas configuraciones relacionales, no es solo una representación sino que constituye en sí, una realidad.

Bibliografía

- ALBÓ, Xavier et Matías PREISWERK (1986). *Los señores del Gran Poder.* La Paz: Centro de Teología Popular.
- BARRAGÁN, Rossana et Cleverth CARDENAS (2009). *Gran Poder: la Morenada. Fiesta Popular Paceña* Vol.3. La Paz: IEB.
- CÁNEPA KOCH, Gisela (2001). *Identidades representadas : performance, experiencia y memoria en los andes,* Perú. Lima: Centro de Etnomusicologia del Instituto Riva-Aguero de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- SOUX, María Luisa, (2003). «*El culto al apóstol Santiago en Guaqui, las danzas de moros y cristianos y el origen de la Morenada. Una Hipótesis de trabajo*», Anales de la Reunión anual de Etnología. La Paz: MUSEF.

Incorporando el género al cuerpo: vestimenta y remodelación craneana en Paracas Cavernas

Delia Aponte *

Doctoranda en Arqueología UNMSM

deliaaponte@gmail.com

Resumen

En la sociedad arqueológica que ahora conocemos como Paracas Cavernas, las relaciones de género se definieron a través de la dicotomía femenino-horizontal y masculino-vertical. Indicador de esto es la presencia de trajes con aperturas verticales para los varones y trajes con aperturas horizontales para las mujeres. Los patrones de vestimenta que encontraron los europeos se establecieron al menos 2,500 años antes del presente.

Más allá del vestir, el cuerpo mismo sería usado como un elemento para remarcar las diferencias de género. En nuestra revisión del material figurativo Paracas Cavernas encontramos una recurrencia en las remodelaciones craneanas: las figuras masculinas presentan los cráneos remodelados en el tipo cuneiforme y las figuras femeninas, presentan los cráneos remodelado en el tipo bilobar.

Palabras claves.- Género, cuerpo, vestimenta, remodelación craneana, arqueología Andes, Paracas Cavernas, período Horizonte Temprano.

Summary

In the archaeological society that we now know as Paracas Caverns, the gender relations were defined through the dichotomy of male-vertical and female-horizontal. The indicator is the presence of clothes with vertical openings for males and dresses with horizontal openings for women. The clothing patterns encountered by the Europeans were established at least 2,500 years before present.

Beyond clothing, the body itself would be used as an element to highlight the gender differences. In our review of the figurative material from Paracas Caverns, we found a recurrence in the cranial remodeling: the male figures shows the skulls remodeled in the cuneiform type and female figures in the bilobar type.

Key words.- Gender, body, clothing, cranial remodeling, Archaeology, Andes, Paracas Caverns, Early Horizon period.

En las sociedades de las vertientes andinas, los roles de género masculino y femenino han sido diferentes y complementarios. La sola concepción del género fue más allá de los individuos y modeló el mundo (Silverblatt 1990: 157), lo que puede observarse materialmente en las formas y expresiones particulares asociadas con los géneros. En este texto presentamos un avance de las investigaciones sobre las diferencias de género en el vestido de la sociedad Paracas Cavernas y aquellas de las remodelaciones craneanas, identificadas a partir del estudio de las primeras.

La antigua sociedad Paracas Cavernas se ubicó centralmente en la península de Paracas, departamento de Ica, entre los 500 a. C. y el año 0 (García y Pinilla 1995: 56). Los pobladores se dedicaron principalmente a la pesca, cuya producción complementaron con la agricultura. Vistieron prendas de algodón y lana, y su cerámica se caracterizó por el uso de incisiones para formar figuras y por la pintura polícroma aplicada después de la cocción. Construyeron casas de piedras, con cuartos subterráneos bajo los pisos, en las laderas del Cerro Colorado. Envolvieron a sus muertos en varias telas, conformando fardos, que depositaron en tumbas simples o colectivas, estas últimas con forma de botella (Tello 1929:119-125).

La vestimenta

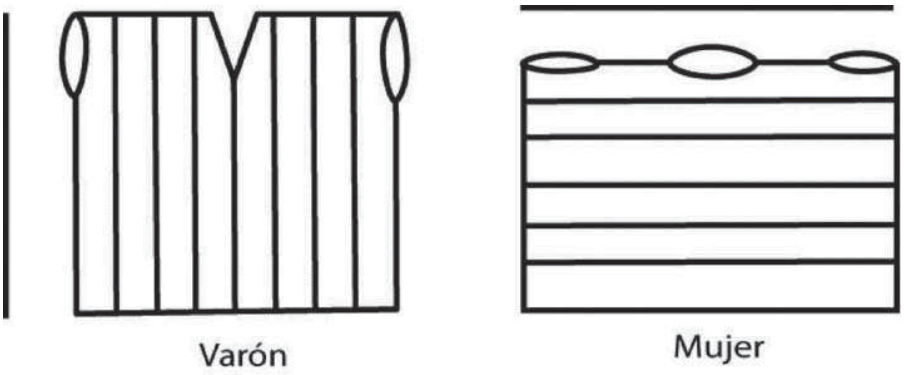


Figura 1.- Vestimenta masculina y femenina durante el período Intermedio Tardío en los Andes. (Lefebvre en Desrosiers 1992: 38)

En los Andes, prendas de vestir como el poncho en los varones y el *anako, acsu o urko* en las mujeres proceden de una herencia antigua, donde los patrones constructivos se diferenciaron por el género. El patrón masculino de vestir está conformado por urdimbres en dirección vertical, aberturas verticales para la salida de los brazos y la cabeza, y bandas o listas verticales para la decoración. Por otra parte, el patrón femenino consta de urdimbres horizontales, aberturas horizontales para la salida de la cabeza y brazos, y bandas o listas decorativas horizontales (Desrosiers 1992: 24, 26). (Figura 1).

Esos patrones han sobrevivido a las persecuciones coloniales y a los prejuicios que desde esa época fueron apareciendo frente a lo originario. El patrón masculino perduró en el poncho, cuyo uso aún se encuentra ampliamente difundido. Aunque el *anako, acsu o urku* fue reemplazado en su mayoría por la blusa de origen europeo, aún se le usa en algunas comunidades de Tupe en Lima y de Chipaya en Oruro, Bolivia. Asimismo, se le observa en los vestuarios de los bailes asociados con algunas ceremonias, como en Camicala, Tacna; con el carnaval, como en Sacuaya, Moquegua; o entre las prendas usadas para el baile del Tondero en el norte del Perú. Estos patrones diferenciados según el género también han sido registrados al oriente de los Andes, en comunidades amazónicas Asháninkas o Machiguengas.

Arqueológicamente, se han observado patrones de vestido diferenciados según el género en las sociedades antiguas del Horizonte Tardío - Inca (1400-1470 d. C.), Intermedio Tardío - Chimú, Ychsma, Ica (1000-1400 d.C.) e Intermedio Temprano - Moche y Nasca (200 a.C.-600 d. C.) (Gayton 1955, Emery y King 1957, Stumer y Gayton 1958, Vanstan 1961, Horié 1991, Rowe 1991, Desrosiers 1992, Rowe 1997, Prümers 1998, Aponte 2000, Rowe, 2002, Frame 2005, Franco y Gálvez 2010: Fig. 26).

Investigaciones recientes en los tejidos Paracas Necrópolis (inicios del Intermedio Temprano, 200 a.C.-200 d.C.) han mostrado que también hubo aberturas verticales en los unkus y esclavinas asociados con los fardos de personajes masculinos (Aponte 2006), mientras las mujeres llevaron prendas con aberturas horizontales para la cabeza y los brazos (Frame 2007:67-70, Aponte s. f.). Es interesante notar, sin embargo, que la representación de parejas en la iconografía de esta sociedad acusa no solo diferencias entre los atuendos de ambos géneros, sino también el desempeño de roles complementarios, donde el personaje masculino y el femenino tienen el mismo estatus, y mantienen una situación de igualdad (Aponte 2009:19; fig. 4).

Para conocer si la contraposición en las formas de vestir y la complementariedad de roles en los que se comparte el mismo estatus para ambos géneros tuvo una mayor profundidad temporal, enfoqué sobre los materiales de la sociedad Paracas Cavernas (Horizonte Temprano, 500-0 a. C.) procedentes de Cerro Colorado, Pisco, Paracas, Ocucaje e Ica.

La vestimenta y la identidad masculina

En los fardos Paracas Cavernas también se encontraron prendas con aperturas verticales para la cabeza y brazos (Tello y Mejía 1979: 158, 167, 172, 177, 231), que corresponden a varones.

Figura 2.- Figurín masculino Paracas Cavernas que lleva una flauta en el tocado. Museo Regional de Ica. Del Águila 2000: 40, Fig. superior.

Un figurín de cerámica en el Museo Regional de Ica, identificado como masculino, viste un *unku* que deja ver la *wara*, ambas prendas de varones. Luce un pectoral ancho que, por los círculos que muestra, debió tener una serie de cuentas o láminas circulares encima. En la frente, una sección de cabello o pintura facial aparece como un triángulo invertido. Lleva un tocado compuesto por una *llauto* que sujeta una flauta. La cabeza acusa una remodelación craneana de forma troncocónica. (Figura 2).

Otras figuras examinadas reforzaron el patrón masculino en el vestir (Aponte 2009: 20¬22). Sin embargo, se hizo notorio que la identidad de género de los varones no solo estuvo marcada por el tipo de prenda (wara, unku y llautos) y los objetos decorativos acompañantes (pectorales y collares con dijes), sino también por los arreglos de la cabeza, como el caso del tocado y la presencia de un triángulo invertido en la frente. Los tocados, de acuerdo con el material registrado en las tumbas, se hicieron sujetando el cabello con un moño, cubriéndolo con una tela -posiblemente una *ñañaka* o tocado de malla (Yacovleff y Muelle 1932:32, 51) -, y envolviéndolo con una honda o llauto amarrado sobre la frente. Un rasgo no esperado de los personajes masculinos revisados fue la recurrencia en la remodelación de la cabeza, de forma troncocónica.

La vestimenta y la identidad femenina

Entre los tejidos se identificaron bandas decorativas semejantes a las de los vestidos femeninos Paracas Necrópolis, que se envolvían alrededor del cuerpo y, por ello, presentaban un patrón de aperturas horizontales para cabeza y brazos (Aponte s.f).

Entre los materiales considerados como femeninos, una botella muestra un personaje que lleva un vestido largo que le cubre brazos y piernas. El vestido tiene una banda ancha de color rojo a la altura de los hombros -semejante a las registradas entre los fragmentos de vestidos Paracas Cavernas y prendas completas Paracas Necrópolis-, y la parte superior está cerrada con puntadas largas, como los vestidos Nasca de épocas posteriores (Rowe 1991, Frame 2005). La figura lleva un collar grande compuesto por placas cuadrangulares que cubre la mayor parte del pecho, a diferencia de las figuras masculinas, que lucen placas circulares. Finalmente, la cabeza presenta un tocado llano que puede haber sido producido por una mantilla o un peinado con cerquillo en la frente, y flecos a los lados. Asimismo, se percibe una remodelación craneana en forma de trapecio invertido, con la parte superior plana (Aponte 2009: Fig. 13).

Otra botella estilo Paracas Cavernas, procedente de Ocucaje, muestra una mujer con un traje envuelto por debajo de los brazos, que deja al descubierto los hombros. Este vestido, aunque difiere del anterior, conserva el formato de aperturas horizontales para la cabeza y los brazos y, al igual que los fragmentos de vestidos Paracas Cavernas, lleva una banda horizontal en el borde superior. El resto del vestido fue decorado con una representación de felino. La figura muestra el mismo tocado o arreglo del cabello del personaje anterior, y similar remodelación craneana. (Figura 3).

Figura 3.- Botella con personaje femenino Paracas Cavernas, procedente de Ocucaje MNAAHP. Colección Olsen. Fotografía Delia Aponte

Otros materiales con personajes femeninos (Aponte 2009: 22-24) comparten el mismo patrón de vestido de las imágenes anteriores: los trajes se envuelven alrededor del cuerpo, con aberturas horizontales para la cabeza y los brazos. Como detalle particular, los trajes podían estar solamente envueltos alrededor del cuerpo o llevar sujeciones en los hombros, de tupus, amarres o costuras. Las mujeres también llevaban collares con placas rectangulares, pero sin dijes. La identidad femenina también estuvo marcada por los arreglos de la cabeza -mantillas o peinado con flequillo en la frente-, y aquí también observamos un rasgo no esperado, cual es la recurrencia de la remodelación de las cabezas en forma trapezoidal, con la cima plana.

La remodelación craneana

La identificación de los géneros de los personajes representados en Paracas Cavernas, y su caracterización, nos llevó a una nueva constatación: la remodelación diferencial de los cráneos. Las formas de las cabezas en las figuras que hemos revisado las comparamos con la información sobre los entierros Paracas Cavernas y las prácticas de remodelación de los cráneos.

Como se sabe, la remodelación craneana era una práctica ampliamente extendida en los Andes a la llegada de los españoles. Se practicaba desde el nacimiento: al niño o niña se le colocaban cunas, almohadillas o cintas para lograr la forma deseada. La remodelación de cráneos en los Andes ha sido interpretada generalmente como un marcador de identidad de grupos diferentes o de diferencia de estatus social (Weiss 1961: 19-25).

Tras las Ordenanzas de Toledo, en 1574, esta práctica fue perseguida y, por ello, fue desapareciendo poco a poco. Las últimas evidencias de ella datan de hace unos 80 años, y fueron registradas en los pueblos amazónicos shipibo-conibo, donde se remodelaban los cráneos de los niños con tablillas (Girard 1958: 244, foto de niño con remodelación craneana y aparato remodelador, Weiss 1961: Lám. IX)

La mayor cantidad de restos óseos de individuos Paracas Cavernas fue recuperada en 1925-1928 de la península de Paracas, por Julio C. Tello y su equipo, de tumbas simples o colectivas con forma de botella, denominadas Cavernas. El análisis de la información publicada muestra un universo de 278 individuos, con 150 cráneos aproximadamente, de los cuales 97 presentan remodelación craneana (Tello y Mejía 1979: 106-248). Estas remodelaciones fueron clasificadas en dos grandes tipos: bilobal y cuneiforme; aunque que hubo otros tipos en menor cantidad (Weiss 1961: 74).

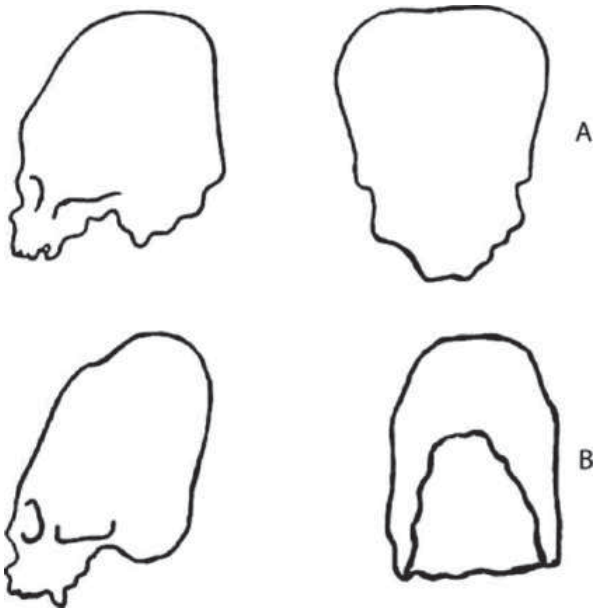


Figura 4.- Tipos de remodelaciones en Paracas Cavernas: A) Remodelación Bilobal y B) Remodelación Cuneiforme. Tello y Mejía 1979: Fig. 7 A y B.

Como hemos visto la remodelación craneana ha sido interpretada generalmente como evidencia de diferenciación de estatus social o de identidad cultural, pero aquí es interesante, notar que ambos tipos se encontraron juntos en las tumbas.

La remodelación de tipo cuneiforme se caracteriza por presentar la cabeza de manera alargada y aguzada, lo que hemos descrito como tronco-cónica, mientras la forma bilobar se caracteriza por una cabeza ancha y achatada en la cima, incluso formando un abultamiento a los lados, que hemos descrito como trapezoidal (Figura 4). Al parecer, ambos tipos podrían lograrse a través del uso de una cuna remodeladora, en conjunción con almohadillas y cintas (Weiss 1961: 163, Lám. XXXIX, Lám IV., Fig. 10; Tello y Mejía 1979: 208).

Los personajes que identificamos como masculinos tienen cabezas de tipo cuneiforme, mientras que los femeninos, el tipo bilobar (Aponte 2009: 25). Hasta donde sabemos, en los estudios iconográficos esta diferencia por género en el tipo de remodelación en la iconografía no había sido establecida anteriormente.

Considerando el hecho que en el material iconográfico había una relación entre el tipo de remodelación craneana y el género, revisamos la información publicada de los restos humanos Paracas

Cavernas y tampoco encontramos establecida una correlación general entre la remodelación del cráneo y el género de los individuos. No obstante, al momento de la excavación se hicieron algunas afirmaciones que muestran la tendencia de atribuir el género femenino a partir de la remodelación bilobar (Tello y Mejía 1979: 175). Asimismo, se observó que la trepanación craneana, relacionada con los enfrentamientos, estuvo asociada con individuos masculinos, y con la remodelación es de tipo cuneiforme; no se la observó en individuos con remodelación bilobar (Tello y Mejía 1979: 187). Igualmente, las cunas remodeladoras para niños se encontraron en asociación preferente con los entierros de adultos con remodelación bilobar (Tello y Mejía 1979: 172, 208, 214, 218).

Incorporando el género al cuerpo

Como hemos visto, en Paracas Cavernas las representaciones muestran que los cuerpos de los personajes fueron modelados de acuerdo con las concepciones de género, en un eje vertical para lo masculino y horizontal para lo femenino.

Las cabezas de los individuos representados tuvieron características diferentes según el género, el cual siguió el mismo patrón lógico de las diferencias en el vestir. Esta diferenciación de las cabezas en las figuras Paracas Cavernas, y muy posiblemente el patrón de vestido andino, descansaría sobre los principios de diferenciación de los rasgos sexuales masculinos y femeninos.

La remodelación craneana masculina

La forma alargada de las cabezas de los personajes masculinos Paracas Cavernas recuerda al miembro masculino, y el triángulo invertido que se representa en la frente, al meato. Esta relación también se puede ver en algunos ceramios Moche (Kauffmann 2001: Figs. 143-144, Aponte 2009: 25) (Figura 5). La relación entre la forma de las cabezas alargadas Paracas Necrópolis y el miembro masculino también fue insinuada por Weiss, al compararlas con la representación de un dios fálico (Weiss 1961: Lám. XXI).

Figura 5.- Botellas Moche con representación de personajes masculinos cuyas cabezas se representa, como un glande. Kauffmann 2001: Figs. 143-144

La remodelación craneana femenina

Por otro lado, las cabezas de los personajes femeninos, que a simple vista muestran la cima horizontal, no parecen tener relación con la vulva. Sin embargo, en Moche hay representaciones de mujeres cuyas cabezas tienen formas similares a las Paracas Cavernas, y que sí la representan (Kauffmann 2001: Fig. 145). (Figura 6).

Figura 6.- Botella Moche que representa a una mujer tocando tinya, cuya cabeza representa una vulva. Kauffmann 2001: Figs. 145

Es así como los Paracas Cavernas denotan que su ideología estaba traspuesta por el género; esto se ve claramente en el hecho que sus propios cuerpos, y en particular su cabeza, fueron modelados bajo tal concepción. Posiblemente las élites políticas estandarizaron la materialización de las concepciones de género y se convirtieron ellas mismas en el arquetipo de estas. Por ello las representaciones antropomorfas con rasgos estandarizados muestran una distribución coherente con el área de ocupación de la sociedad Paracas.

En la iconografía, las dos formas de remodelación craneana se extienden más allá del ámbito local, y cubren parte de lo que actualmente es el departamento de Ica. El uso de esta remodelación en un espacio tan amplio referiría a una sociedad de escala mayor, donde las prácticas culturales, como la remodelación craneana, debieron articular a grupos disímiles bajo una misma ideología, y tales formas debieron estandarizarse por ser el distintivo de una gran sociedad (Torres-Rouff 2007).

Las remodelaciones craneanas generalmente se han interpretado como resultado de la concurrencia de grupos sociales distintos o diferencias en estatus. Sin embargo, a la luz de lo revisado, deberá considerarse a la variante de género en conjunto con ellas.

Figura 7.- Pareja de figurines del periodo Formativo de Ancón, con formas de cabeza diferente según el género: A)personaje femenino, cabeza de forma trapezoidal y B) personaje masculino, cabeza de forma tronco-cónica. Rosas 2007: Lám, XXVI.

La diferenciación podría haberse dado en otros grupos sociales posteriores, como aquellos del Intermedio Tardío de la costa norte, donde en un ceramio se representa a una mujer que carga a un niño (Weiss 1961: Fig. 2). Siguiendo la interpretación tradicional, Weiss sostuvo que no se trataría de una madre y su hijo por la diferencia en la remodelación de los cráneos, sin embargo, considerando lo que hemos examinado, cabe la posibilidad que estemos ante el tratamiento diferencial del cráneo por el género.

Tales diferencias en las formas del cráneo según el género también se habrían dado en las élites de otras sociedades vinculadas con la Chavín, como aquella que habitó en Ancón, Lima, durante el periodo Formativo. Entre los varios figurines de esta sociedad se puede observar varios tipos de remodelaciones, destacando formas similares a las registradas en Paracas Cavernas. Solo en tres casos hemos identificado con seguridad el género de estas figuras.

La primera corresponde a un personaje femenino (Rosas 2007: Lám, XXVI) desnudo, en el que se han representado los senos y cuya forma de cabeza es similar a los 11 personajes femeninos Paracas Cavernas. El segundo y tercer caso corresponde a una pareja que, de acuerdo con sus atavíos, sería de alto rango (Rosas 2007: 23). El examen que hemos realizado corrobora tal identificación (Figura 7). El personaje masculino viste una *wara* y un *unku* corto, prendas identificadas como masculinas en los periodos posteriores, lleva en la cabeza un tocado compuesto por llautos, y la forma de la cabeza acusa

forma tronco-cónica, como los personajes masculinos Paracas Cavernas. El personaje femenino presenta senos y lleva un vestido largo, cuya construcción seguiría el patrón de vestidos femeninos de etapas posteriores, es decir, envuelto alrededor del cuerpo, sujeto en los hombros y con un doblez de tela que cae a la altura del pecho (Rowe 1999, Horié 1999, Frame 2005, Aponte s.f.), como se puede apreciar en su hombro derecho. Su cabeza presenta un tocado compuesto por una malla que sujeta el cabello y, sobre esta, una pequeña mantilla; la forma de la cabeza es similar a la de los personajes femeninos Paracas Cavernas.

La complementariedad femenino/masculina

Una botella procedente de la Caverna II de la península de Paracas (Tello 1929: Fig. 114) muestra dos personajes cuyas formas de la cabeza, prendas y tocados corresponden a una pareja masculino-femenina (Figura 8).

Figura 8.- Botella Paracas Cavernas que muestra a una pareja, varón y mujer, cuyas formas de la cabeza, prendas y tocados son diferentes. Fotografía cortesía del MNAAHP

El varón, a la izquierda, viste un *unku,* y sobre este un pectoral ancho. La cabeza presenta un tocado compuesto por una tela que le cubre todo el cabello y sobre esta, un llauto envuelto anudado en la frente. La forma de la cabeza sugiere que el cráneo está remodelado de forma troncocónica.

La mujer, a la derecha, lleva un vestido envuelto alrededor del cuerpo, que deja al descubierto los hombros, y en el cuello lleva un collar ancho de placas rectangulares. El cráneo está remodelado en forma de trapecio invertido, con la parte posterior plana, y la cara se presenta más ancha y plana que la de su compañero. Su cabeza presenta un tocado o peinado con una especie de cerquillo sobre la frente, y el resto del cabello cae suelto a los lados.

Un examen de los personajes muestra la dualidad femenino-masculina como una relación entre iguales y complementarios. Ambos personajes presentan elementos que los diferencian en relación con su género, pero vemos también que muestran el mismo estatus, ya que se encuentran uno a la par de otro, mantienen las mismas dimensiones y cada uno mira de frente.

Debajo de estos personajes se encuentra representado un rostro de felino, una imagen recurrente de la tradición Paracas, que aparece cuando esta formó parte del área de interacción con las sociedades norteñas de Chavín y Cupisnique. Llanos propone que en este periodo se formó el estado arcaico Paracas, cuya simbología de poder se sustentó en íconos locales fuertemente influenciados por la simbología de Chavín y Cupisnique entre los que destaca la figura del felino (Llanos 2008:3-4). Ambas representaciones, igualmente asociadas con el rostro felino, se han encontrado por separado en la península de Paracas y en Ocucaje, con ligeras variaciones locales (Aponte 2009: Fig. 9 y 14). Esto parece relacionar a esta pareja con el culto al felino.

Considerando que estas representaciones se encuentran distribuidas en una amplia región, su relación con el culto al felino -de larga data en Paracas- y la complementariedad femenino-masculina, proponemos que ellas correspondieron a una pareja de estatus elevado a nivel regional, que cumpliría roles equivales en sus respectivos géneros, probablemente vinculados con un ámbito ceremonial y político.

Por otro lado, esta representación dual muestra que para esta época ya estaban bien establecidos los patrones de vestido andino según el género. Asimismo, que estos patrones estaban sostenidos sobre el principio de la complementariedad de los géneros y que estas concepciones eran parte fundamental de los principios de la organización social. Dentro de esta concepción, la pareja masculino-femenina, por lo menos en ciertas esferas, jugaba roles igualitarios y complementarios.

Lo fundamental de los principios de género, que trasponía a la organización social Paracas Cavernas, se materializó en el hecho que incluso los cuerpos de algunos individuos, en particular los de aquellos pertenecientes a las élites, fueron modelados para marcar en ellos el género al que pertenecieron.

Agradecimientos:

Quiero agradecer a Daniel Díaz por invitarme a participar del grupo Corpus, y a Pedro Novoa, mi esposo, por sus sugerencias y la revisión de este texto.

Bibliografía

- APONTE, D. s.f. *La vestimenta femenina de Paracas* Necrópolis. Manuscrito en poder de la autora. 2000 La vestimenta femenina en la Costa Central del Perú durante el Período Intermedio Tardío. Estudios Atacameños, 20:91-101; San Pedro de Atacama, Chile. 2006 Presentación de los materiales del fardo funerario 290 de Wari Kayán, Paracas Necrópolis. Arqueológicas 27: 9-99. Lima. 2009 Representaciones de Género en la Cerámica Paracas Cavernas. En. Cuadernos de Investigación del Archivo Tello N° 7: Paracas Cavernas. Museo de Arqueología y Antropología de Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Lima-Perú.
- DEL ÁGUILA, C. (2000). *La Cultura Paracas. Culturas Prehispánicas.* Lima: Serie del diario EL COMERCIO.
- DESROSIERS, S (1992). *Las técnicas de tejido ¿tienen un sentido? Una propuesta de lectura de los tejidos andinos.* Revista Andina, 10 (1): 7-46. Lima.
- EMERY, I. Y E. KING (1957). *Additional examples of an unusual Peruvian shirt type.* American Antiquity, vol 23, n° 1, pp. 71-74. Society for American Archaeology. Salt Lake City.
- FRAME, M. (2005). *What the Woman Were Wearing: A Deposit of Early Nasca Dresses and Shawls from Cahuachi,* Perú. The Textile Museum Journal, vols. 42-43, 2003-2004, pp. 13-53. Washington. 2007 Las prendas bordadas de la necrópolis de Wari Kayan. En: Hilos del Pasado. El aporte francés al legado Paracas. INC.
- FRANCO, R. Y C. GÁLVEZ (2010). *Muerte, Iconografía e Identificación de Roles de Personajes de la Elite Mochica en Huaca Cao Viejo, Complejo El Brujo.* En Arqueología y Desarrollo. Experiencias y posibilidades en el Perú, editado por Luis Valle, pp. 79-102. Ediciones SIAN, Trujillo. García, R. y J. Pinilla. 1995 Aproximación a una secuencia de fases con cerámica temprana de Paracas. En: Journal of the Steward Anthropological Society 23, 43-81.
- GAYTON, A (1955). *A new type of ancient Peruvian shirt. American Antiquity.* vol 20, n° 3, pp. 263¬270. Society for American Archaeology. Salt Lake City.
- GIRARD, R. (1958). Indios selváticos de la Amazonia Peruana. Libro Mex Editores México. Los ocaina. p. 125-43. LEACH, I.L. 1969
- HORIÉ, D (1991). *A Family of Nasca Figures, The Textile* .Museum Journal, vols. 29-30, 1990-91, pp. 77-92. Washington.
- LLANOS, D (2008). *Paralelismo e interacción Paracas Nazca y la emergencia del Estado en la Cuenca del Río Grande de Nazca.*Ponencia presentada en el simposio Interaction Innovation and Social Change: the Paracas Nasca Transition. 73rd Annual Meeting de la Society for American Archeology (SAA), Vancouver-Canada, el 27 de marzo del 2008.
- KAUFFMANN, F (2001). *Sexo en el Antiguo Perú.* Lima: Quebecor World Perú S.A. Prümers, H. 1998 Un nuevo tipo de camisa del antiguo Perú. 50 años de Estudios Americanistas en la Universidad de Bonn. Nuevas contribuciones a la arqueología, etnohistoria, etnolingüística y etnografía de la Américas. Bonner Amerikanistische Studien, 30. 1998, pp.217-237.
- ROSAS, H. (2007) .*La Secuencia Cultural del Periodo Formativo en Ancón.* Avqi Ediciones. Lima. Rowe, A. 1991 Nasca Figurines and Costume, The Textile Museum Journal, vols. 29-30, 1990¬1991, pp. 93-128. Washington. 1997 IncaWeaving and Costume. The TextileMuseum Journal vols. 34/35, 4-54. 2002 Ica Style Women'n Dress. The Textile Museum Journal, vols. 40-41, 2001-2002, pp. 99-117. Washington.
- SILVERBLATT, I. (1990).*Luna, Sol y Brujas*. Cusco: Centro Bartolomé de las Casas. Stummer, L. y A. Gayton, 1958 A horizontal - necked shirt Marques, Perú. American Antiquity, vol 24, n° 2, pp. 181-182. Society for American Archaeology. Salt Lake City.

- TELLO, J. C. (1929). *Antiguo Perú.* Primera época. Editado por la Comisión Organizadora del Segundo Congreso Sudamericano de Turismo. Lima. 183 pp.
- TELLO, J.C. Y T. MEJÍA (1979). *Paracas, Segunda parte: Cavernas y Necrópolis.* Publicación Antropológica del Archivo "Julio C. Tello". Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos y el Institute of Andean Research de Nueva York.
- TORRES-ROUFF, C (2007). *La deformación craneana en San Pedro de Atacama.* Estudios Atacameños: Arqueología y Antropología Surandinas, 33:25-38.
- WEISS, P. (1961). *Osteología Cultural. Prácticas cefálicas, Segunda Parte.* Anales de la Facultad de Medicina (Lima).
- YACOVLEFF, E. Y J.C. MUELLE (1932). Una exploración en Cerro Colorado". Revista del Museo Nacional, N° 2.

El cuerpo del terapeuta: La empatía corporal verbal

Carmen Aída Febres Muñoz
Maestría de terapia de artes expresivas (TAE PERÚ) en Lima,
afiliada a European Graduate School-Suiza

Este contenido puede deslizarse a otras profesiones; educadores, profesionales de salud mental, doctores en medicina etc. Personas que trabajan directamente en relación "a un otro".

Un terapeuta debiera estar a la escucha de sus propias reacciones tónicas en la relación terapéutica.

Las modificaciones tónicas involuntarias son signos de proyecciones inconscientes reveladas por variaciones tónicas arcaicas, la represión sistemática de esas pulsiones tónicas no es la solución, puesto que quitaría autenticidad a la comunicación.

Se trata más bien de analizar su contenido simbólico y de sacar a la luz los fantasmas que las han provocado.

Es una especie de llegar a una:
"Espontaneidad consciente",
Lapierre, Aucouturier
(1980).

El cuerpo del terapeuta y la empatía

Quisiera que quede en claro ante todo que este escrito no cuestiona temas teóricos como la neutralidad o la contratransferencia en el cuerpo del terapeuta, es más, de alguna manera ésta conexión vital que impulsa estas líneas, acentuaría el potencial empático del mismo, estando el cuerpo sensitivamente preparado a escuchar más allá de las palabras.

Desde mi punto de vista, el cuerpo y cuando hablo del cuerpo también me dirijo a la expresión de la voz como parte del mismo, es el arte más directo frente a un otro, porque el cuerpo del terapeuta inspira y es quien acerca las artes a las personas.

Comprendo al cuerpo como el espacio físico donde empieza todo vínculo; el ser humano habita dentro de un cuerpo un promedio de nueve meses como primera casa de gestación y luego sale al exterior, pero sigue conectado con el eco de la mirada, el afecto y presencia del cuerpo que cuida, la distancia sana y el abrazo que acoge, que suena, que sintoniza con el llanto, con la risa, con las variadas inflexiones e intenciones de las acciones corporales y sonoras de la expresión humana. Stern (1985) lo denomina entonación empática, comunicando desde un contacto directo hasta con la simple y valiosa mirada que acompaña. El entonamiento con los afectos de la vitalidad le permite a un ser humano "estar con otro", en el sentido de compartir ininterrumpidamente sus probables experiencias interiores.

Motivada por esta teoría, quisiera compartir que el movimiento como reconocimiento y conciencia de nuestro cuerpo, no sólo es una invitación a trabajos directamente corporales, la idea es entrar a las artes en general, reconociendo las sensaciones en nuestro cuerpo a través del despertar de nuestros sentidos. En este caso mi propuesta como terapeuta es crear un espacio de reconocimiento, sobre nuestras expresiones y tendencias corporales y vocales,para que sean un medio de reconocimiento paralelo e interconectado a nuestro cuerpo como herramienta directa en nuestro trabajo.

El cuerpo del terapeuta tiene una voz con muchas cadencias e intensiones; lleva una mirada, gestos, posturas, movimientos, potencialidades en intenciones corporales y sonoras, que son recursos de comunicación empática con la persona que nos relacionemos, en este caso, el paciente.

El proceso a esta autoconciencia no es técnico, como estableceré en líneas posteriores; es un espacio, una invitación a ser conscientes del equilibrio expuesto entre "neutralidad y flexibilidad".

Muchas veces fui paciente y otras más trabajé y trabajo acompañando a grupos como profesora de movimiento. De ahí extraje recuerdos, experiencias, frases, voces de personas que prefirieron no volver a sus respectivas terapias y espacios grupales:

> *"Mi terapeuta me miraba siempre como si estuviese en todo momento analizando cada sílaba que emitía".*
> *"Entré por primera vez a su consultorio y me rechazó un beso en la mejilla". No volví.*
> *"Miraba de re -ojo el reloj que estaba en su mesita, hubiera preferido que lo vea de frente y que sea de una forma más natural".*
> *"Cuando hablaba, el terapeuta fruncía las cejas y hacía siempre un mismo sonido al escucharme". No sentía conexión.*

"¡Por qué no reaccionaba de forma natural! ¡Le contaba algo bonito, algo feo y reaccionaba con el mismo sonido y el mismo gesto!".
"Me siento solo en la sesión, siento que estoy hablando con un mueble".

Frases que sí invitaban empáticamente a un encuentro terapéutico:

"Me quedé con mi terapeuta por que la reconocí como un ser humano, como una persona que fue capaz de escucharme con todo su cuerpo, y si miraba el reloj lo miraba de verdad y no se hacía la que miraba…si se reía, ¡se reía!".

"Mi terapeuta estaba trabajando, pero yo no veía a un profesional en su sillón, veía a una persona". "El mas fuerte insight fue cuando mi terapeuta emitió un sonido muy sentido al yo contarle un suceso personal, sonó a dolor…ahí reparé en algo que yo no quería ver en mí y fue a través de su cuerpo, de su voz".

Cierro este escrito con una metáfora propia que me inspiró el encuentro de dos cuerpos danzantes, el del terapeuta con el paciente:

Cuando el terapeuta baila con el paciente
…una metáfora
La metáfora de la danza se realiza en cada sesión, en cada encuentro,
¿Cómo danzamos con este paciente?,
¿Cómo danzamos con el tema que nos trae y que nos invita a bailar…?
¿Cómo nos percibimos dentro de esa danza, dentro de esa relación?

Cuando danzas la mirada habla, trasmite, aprender a mirar también es parte de bailar, no son pasos aprendidos, es dejar abrir el cuerpo sin miedo a trasmitir los sentimientos, el cuerpo conoce hasta cuándo y cuánto...debe cuidarse.
Cuando el vínculo está presente, no hay miedo de pisar, ni ser invadido por el otro…hay libertad y hay encuadre a la vez, uno sabe que está danzando una música que tiene un comienzo y un fin. También es claro que se está bailando en un contexto, espacio y tiempo determinado.

Relaciones entre autopercepción corporal, técnicas corporales y la expresión creativa: Su incidencia en la calidad de vida

Milly Ahón Olguín
Maestra titulada en Educación Primaria, Licenciada y Magíster en Psicología,
y en Planificación Urbana y Regional.

Resumen

El presente trabajo de investigación bibliográfica y diseño de estrategias de intervención para solucionar problemas psicosociales relacionados con la calidad de vida, se elabora como una contribución académica que permita incrementar:

La información epistemológica de las conductas auto, las técnicas corporales, y la expresión creadora : su incidencia en la calidad de vida, que sustenten la teoría de los laboratorios de técnicas de la danza folklórica que llevan los alumnos de la ENSFJMA.

Partimos por detectar los problemas que se derivan de la satisfacción inadecuada de necesidades de relación social se resuelven en espacios de manejo intra e interpersonal ya que el conocimiento en detalle de ellos sólo es posible con un ejercicio de la metacognición.

Las conductas autos como componentes de la personalidad, brindan un marco pertinente, del cual se trabaja la autopercepción, con indicadores concretos para la realidad peruana. Las técnicas corporales y la expresión creativa se exploran en desde la invasión contínua del espacio personal algo que contrariamente puede parecer conduce al aislamiento, a la búsqueda del anonimato y al distanciamiento y complementamos con los procesos de descubrimiento de las posibilidades creativas desde la confianza, seguridad y la libertad.

La incidencia en la calidad de vida tiene como supuesto que: " La calidad de vida es un concepto inclusivo que cubre todos los aspectos de la vida y como son experimentados por los individuos (Salomón 1980) salud, matrimonio, familia, trabajo, vivienda situación financiera, oportunidades educativas, autoestima, creatividad, competencia, sentido de pertenecer a ciertas instituciones y confianza en otros, seguridad, pertenencia, autoeficacia, identidad (Levi y Anderson 1980) conjunto de aspectos en los que se juega la autorrealización del sujeto, ingrediente capital de este proceso.

Introducción

El presente trabajo tiene sus bases en la necesidad de contar con una data que nos permita sustentar teóricamente el trabajo de los LABORATORIOS PARA LA FORMULACIÓN DE TÉCNICAS DE DANZA FOLKLÓRICA, y proponer temáticas de análisis críticos para los participantes. Por ello partimos de los supuestos siguientes:

- Entender la cultura como uno de los ejes de desarrollo sustentable e integrar esta premisa a los programas de desarrollo económico y social.
- El arte es un elemento clave para comprender las culturas.
- Inclusión cultural, se desarrolla cuando se puede ver la cultura, sin etnoescapes (ignorarse a pesar de vivir juntos).
- Interdisciplinidad, saber de algo nuevo en base al dialogo. BARTHES. Cuando las tecnologías no conectan estas separan.
- La calidad de vida es un concepto inclusivo que cubre todos los aspectos de la vida y como son experimentados por los individuos (Salomón 1980). " Salud, matrimonio, familia, trabajo, vivienda situación financiera, oportunidades educativas, autoestima, creatividad, competencia, sentido de pertenecer a ciertas instituciones y confianza en otros, seguridad, pertenencia, autoeficacia e identidad".(Levi y Anderson 1980) conjunto de aspectos en los que se juega la autorrealización del sujeto, ingrediente capital de este proceso.
- Percepción estética, unidad mínima que da al objeto representado intencionalidad y estructura fundamental que define la especificidad de lo artístico, donde el sentido estético y el significado son producto de la relación hombre con su transcender. Se concreta en la receptibilidad del espectador que le que da vigencia e historicidad espacial y temporal. Es la estructura fundamental, que nace de relación de la obra y el espectador está basado en la experiencia estética (axiológica, histórica y sociológica).
- Corporalidad es un elemento ontológico esencial de la construcción del sentido estético.
- Los procesos académicos deben analizarce críticamente ¿Cómo el arte codifica las ideologías y los valores a través de la cultura experencial? Abrir, problematizar la comprensión y la interpretación de los objetos artísticos.
- Investigar: los parámetros compositivos, uso del tiempo, energía y espacio los modos de moverse, los modos de utilizar el cuerpo, modelos formales dancísticos, los patrones kinéticos formativos, los movimientos de la danza, etc.
- Experimentación del movimiento, de la propia cultura sensorial, simbólica y ontológica.
- El cuerpo es un estar en el mundo, que involucra al hombre en su totalidad y en el campo artístico es una producción social.
- El movimiento es una producción social, también es un fenómeno individual e interior de allí que sea pertinente interpretarlo.
- Para que tenga lugar la creatividad algo en el interior de nosotros debe salir afuera, cobrar vida en algo externo a nosotros destacando la alegrìa la confianza y la responsabilidad de nuestro interior (Paul Kaufman, 2009).
- Es a través del cuerpo que los individuos ingresan al mundo social, al universo cultural de los valores del grupo social en que nacen.

- La danza folklórica es una manifestación específica de la gestualidad, de la técnicas corporales y del imaginario colectivo y del trascender de hombre.
- La danza folklórica es un medio de control social, de regulación del momento rítmico, y la prácticas que inscriben en el cuerpo una relación con el tiempo. Pierre Bourdieu.

La perspectiva fenomenológica y semiótica, desde los estados internos del sujeto, nos permitirá validar los supuestos del estudio y lograr:

1. Ubicación del cuerpo en la evolución filogenética y ontogenética del hombre en sus logros básicos: conocer, hacer ,saber, sentir y relacionarse.
2. Experimentación del movimiento, de la propia cultura sensorial, simbólica y ontológica.
3. Ubicar a la danza folklórica como una expresión y comunicación de espíritu en el ámbito de la Educación por el Arte.
4. Optimizar la calidad dancísticas de los participantes de taller.
5. Diseñar técnicas integrativas para el trabajo danzario folklórico.

Agradecemos a los estudiantes de la ENSF JOSÉ MARÍA ARGUEDAS por el entusiasmo en el trabajo y su crecimiento dancístico logrado.

1. Marcos teóricos

1.1. Autoconocimiento corporal

Es el proceso mediante el cual el organismo infiere y forma conceptos del yo físico, los cuales en conjunto representan la interpretación y el significado que tiene el organismo de si mismo. La formación de conceptos cerca de uno mismo se estructuran como esquemas, prototipos y constructos.

Los autoconceptos son constructos, construcciones que el individuo ha fabricado de sí mismo productos de la autoobservación, autopercepción, y la automemoria.

En esta relación, el organismo es la Identidad y el yo es el proceso que elabora representaciones de su propia Identidad y de sus actividades mentales y conductas relacionadas. [1]

Quiere para sí mismo lo mejor y la clave es la autoestima. La misma que aumenta viviendo conscientemente su autorespecto y autoconfianza.

Vivir conscientemente significa generar un estado estado mental adecuado a la tarea que se realiza o hacerse responsable del conocimiento adecuado a la acción que efectuamos con confianza y respeto, es vivir responsablemente con la realidad.

Las personas que pueden resolver con éxito su crisis de identidad volverán a agrupar sus identificaciones infantiles en un nuevo patrón.

Se habrá definido a si mismo y establecerá una jerarquía de expectativas en la que tendrá confianza sus relaciones interpersonales serán armoniosas y recíprocas tendrá seguridad en la percepción de si mismo y confianza en las percepciones que tengan otras personas serán congruentes con la suya propia. El yo representa la continua organización y reorganización afectivo cognitivo de las experiencas pasadas del individuo, de la experiencia del presente, y del prognóstico del futuro.

1 Fierro Alfredo 1996, Manual de la psicología de la personalidad , Edit. Paidos Barcelona, pp114- 147.

El yo se interrelaciona con otras personas secuencial y personalmente, menciona a Horrocks para indicar …¨La identidad es el resultado de un proceso dinámico que se ha definido como el yo. El yo es el proceso que hipotetiza la identidad conforme el individuo es capaz de expresar oralmente a si mismo y a las otras personas quién es y qué es.

Autoconocerse consiste" Menos en la posesión de realistas y vérídicas representaciones de uno mismo que en la capacidad de manejar estrategias " auto" de: observación, percepción. Memoria, conceptualización, determinación y, en suma, regulación y dirección de la propia vida " , (Fierro,1996).

El autoconocerse es un proceso mediante el cual el organismo infiere y forma conceptos del yo, los cuales en conjunto representan la interpretación y el significado que tiene el organismo de si mismo.

En esta relación, el organismo es la Identidad y el yo es el proceso que elabora representaciones de su propia Identidad y de sus actividades mentales y conductas relacionadas. El yo representa la continua organización y reorganización afectivo cognitivo de las experiencias pasadas del individuo de la experiencia del presente, y del pronóstico del futuro.

El autoconocimiento – y dentro de él, el autoconcepto o concepto de sí mismo representa una parcela del conjunto de la conducta autorreferente (Fierro, 1996).El autoconocimiento es, parte, autorregulado y autorregulador; y, en él, por lo tanto, se juegan algunos de los elementos decisivos de la autorregulación o autocontrol

Como toda actividad cognitiva, el conocerse a sí mismo es una actividad en proceso, en devenir. No consiste en un acto único, indifenciado o instantáneo; consta de varios actos desplegados en secuencia, articulados y conexos entre sí.

El conocimiento de sí mismo es un proceso. El autoconocerse comienza por prestar atención consciente y deliberada .En cuanto a estructura o contenido, y aúnque a menudo se hable de autoconcepto, autoimagen y representación de sí mismo, en singular, se trata en realidad de un conjunto plural de conceptos, imágenes, huellas de memoria, representaciones. Nos comprendemos a nosotros mismos mediante múltiples constructos, no uno solo.

El autoconocimiento tiene un papel decisivo, de carácter defensivo o productor, en la gestión de aspectos importantes de la persona. Es un papel, por otro lado que corresponde nos solo al autoconocimiento sino, en general, a la autorregulación, a todo el sistema de comportamiento autoreferencial.

La percepción es actividad de toma de contacto sensorial con la realidad, exterior o interior. Es una actividad compleja, y no sólo por la variedad de nuestros sentidos, de los analizadores sensoriales extero y propioceptivos; también porque toda percepción presupone patrones perceptivos mnemónicos- de memoria- que contribuyen a la discriminación y el reconocimiento: De nosotros mismos tenemos, ante todo, extero- percepción vemos nuestro cuerpo, escuchamos nuestra voz, palpamos con los dedos otras partes del organismo; además de eso , podemos observar y nos percatamos de nuestro comportamiento manifiesto.

La autopercepción comprende los momentos de autoconcepción y autocomprensión. Y son los mismos implicados en toda percepción de personas.

La memoria y los recuerdos autobiográficos constituyen un elemento central de autoconocerse.

La memoria nos autodefine (Moffitt y Singer, 1994). A falta de ella no habría conocimiento de nosotros mismos.

Autoconceptos, la actividad de formación de autoconceptos, la cual constituye un momento del proceso cognitivo, y a las estructuras y representaciones mentales gestadas por dicha actividad. Los autos conceptos y autopreceptos intervienen en los mecanismos de registro de la memoria autobiográfica, tanto para codificar y archivar, como para recuperar contenidos de ella.

Es posible que los registros de memoria sean semánticos, relativa a significados de las palabras, de las acciones y de las operaciones.

La formación de conceptos acerca de nosotros mismos sigue las mismas leyes de la formación de conceptos en general o más en particular, de la gestación de conceptos sociales, relativos a personas.

Las facetas de los conceptos en general : como son los esquemas, como prototipos y como constructos subrrayan características de los autoconceptos.

Los autoconceptos como esquemas (Markus, 1983) serían las representaciones de conjuntos de miembros de una categoría particular; estructuras del conocimiento derivadas de experiencias pasadas,sobre todo social.

Los autoesquemas organizan y guían el procesamiento de la información pertinente para uno mismo de la experiencia actual. Su contenido tiene que ver con la experiencia física y la conducta propia, las relaciones con los otros, la personalidad de uno mismo, los valores y metas personales, las reglas y estrategias para controlar la conducta; y como estos esquemas, proporcionan un anclaje, un marco de referencia a las experiencias nuevas.

Cada persona utiliza, además tanto consigo misma como con otros. Pero cada cual tienes los suyos.

Las personas tienen autoesquemas diferentes; se muestran "esquemáticas" respecto a ciertas dimensiones y no a otras; y, de acuerdo con el esquematismo propio , procesan en modo autorreferente unos aspectos o episodios, y no otros. (Fierro, 1996).

Los esquemas pueden ser vistos como Prototipos. estos han sido introducidos en psicología en el estudio de la Cognición social (Cantor y Mischel, 1979) en el marco de la teoría y la lógica de los conjuntos borrosos (Rosch,1978). Los prototipos son el núcleo ejemplar, el centro de referencia, de un concepto difuso o borroso. El conocimiento social, en este análisis, es conocimiento mediante prototipos. El autoconocimiento también lo es.

Los autoprototipos parecen más ricos que cualesquiera otros prototipos y, sobre todo, contienen un importante componente afectivo, hasta el extremo de que la elicitación de una reacción fisiológica autónoma puede tomarse como señal de estar ante un autoprototipo.

El autoconocerse,--percibirse, recordarse, conceptuarse—obedece a las mismas reglas generales o de conocer personas, y afirmar, que tanto una variedad suya .

Los autoconceptos son constructos (Kelly, 1955) construcciones que el individuo ha fabricado acerca de si mismo. Son resultantes de todos los procesos anteriores en la secuencia del autoconocimiento: productos de la autoobservación, autopercepción y la automemoria, cuya naturaleza de construcción activa quedó resaltada.

Cada actividad del conocimiento guarda especial relación con el tiempo: la autopercepción con el presente, la memoria con el pasado y la autodeterminación con el futuro.

Entre los diversas funciones que se le asigna, según teóricos, al autoconocimiento nos acercamos a Baumgarder (1990) quién subraya "que conocerse a sí mismo con certidumbre contribuye a – gustarse a sí mismo."

El autoconocimiento no nace, sino que se hace, se desarrolla; y se hace mediante el aprendizaje, es decir a partir de experiencias.

El autoconocimiento tiene un curso evolutivo.

Combinando un modelo de estadios de identidad con investigaciones específicas sobre autoconcepto, (Lëcuyer,1981) asigna a éste seis etapas, Erikson (1968) propone los "estadios de la identidad", la cual constituiría principalmente autoconcepto y autoconocimiento. [2]

Al tratar el sujeto de percibir su propio cuerpo, puede hacerlo a partir de dos actitudes fundamentales. Pensando su cuerpo como algo ajeno: "Yo tengo este cuerpo", o bien como algo idéntico al ser: "Yo soy mi cuerpo".

La primera actitud permite valorizar el cuerpo narcisísticamente, como visto en un espejo, distanciándose de él en una especie de extrañamiento. Cada persona debe seleccionar las partes de su cuerpo que tienen para ella un significado especial. El autoanálisis exige en este caso tratarse a sí mismo como un extraño. La imagen corporal está muy ligada a un criterio estable sobre el valor estético, funcional o de potencia, que se atribuye a cada parte del cuerpo.

En el segundo caso, esta imagen se vincula al movimiento postural vivencial. En la visión narcisística se dan autodescripciones de este tipo: "Soy delgado, de frente amplia, brazos largos, ojos pequeños, manos fuertes, armónicas".

En la visión de corporiedad vivida se dan respuestas de otro tipo: "Siento mi cuerpo como sin piel, absolutamente tenso, palpitando con las voces, muy lejano, sediento, a punto de volatilizarse".

Cuando dos personas se aproximan, se miran a los ojos, sonríen o se abrazan, se establece entre ellas un "campo de resonancia", que desencadena siempre algún tipo de respuesta física profunda. La aproximación a otra persona cambia el tono muscular (Ajuriaguerra) y se producen modificaciones en la tasa de hormonas que entran en el torrente sanguíneo, en los procesos enzimáticos, en los niveles de atención, en la percepción y, para decirlo en una sola palabra, en la totalidad del organismo. La aproximación de dos personas no es un fenómeno simple. Es una especie muy particular de empalme de energía cósmica.

Este momento tiene relación con múltiples conceptos aportados por la psicología moderna, tales como "empatía" (Lipa), "diálogo psicotónico" (Ajuriaguerra), "eutonía" (Gerda Alexander), "afinidad" (R. Toro), "psicotropismo" (J.F. Nicolai).

La aproximación de dos personas es un fenómeno trascendente. Como decía Antonin Artaud: "Es algo misterioso y fatal esta unión de dos magnetismos nerviosos". En este momento se producen distintos grados de intensidad, de atracción, vacilaciones y rechazos. El primer momento entonces, del encuentro corporal, es la vibración con el otro. El largo proceso que va desde el encuentro a la fusión total con el otro se inicia con la sintonización, emitiendo una serie de señales, a través de la mirada, la sonrisa, el gesto y la aproximación.

1.2. Técnicas corporales

Son actos tradicionales y eficaces de transmisión oral, comúnmente cotidianos que se caracterizan por la economía del esfuerzo y máxima eficacia. Pueden proceder alguna veces de imitaciones físicas y no necesariamente sistematizada racionalmente, por ello existe la posibilidad de eliminarla estilísticamente.

[2] Ibidem pp 138.

Pueden ser extracotidianos y cuyo caso el aprendizaje es formal para realizar funciones sociales públicas, cuando se práctica tienen un alto y elevado consumo de energías, trabajan en equilibrio corporal y anatómico, modifica tensiones y oposiciones musculares y de articulaciones de diversas partes del cuerpo.

Son factores importantes de sociabilización, porque ingresan en el ámbito social de los valores.

1.3 La expresión creadora

¿Còmo podemos liberar nuestro espíritu creativo y emplearlo para mejorar la calidad de vida?

Para que tenga lugar la creatividad algo en el interior de nosotros debe salir afuera, cobrar vida en algo externo a nosotros destacando la **alegrìa, la confianza y la responsabilidad de nuestro interior (Paul Kaufman, 2009).**

Cuando se despierta el espìritu creativo, anima un estilo del ser: una vida llena del deseo de innovar , de explorar nuevas formas de hacer cosas, de convertir los sueños en realidad, de dejar las cosas un poco mejor que antes.

Los momentos creativos son de vital importancia para todo lo que hacemos en cualquier aspecto de la vida: relaciones, familia, trabajo , comunidad se tiene sì que apagar esa temida voz interior de la autocrítica y despertar nuestro asombro y nuestra intuición..

Las personas creativas se arriesgan – afirma Benny Golson, músico y compositor de jazz-. La persona creativa siempre camina dos pasos en la oscuridad. Todo el mundo puede ver lo que hay en la luz. Pueden imitarlo, pueden acentuarlo, pueden modificarlo, pueden darle una nueva forma. Pero los verdaderos héroes sondean en la oscuridad de lo desconocido.

Nuestra vida puede estar llena de momentos creativos, hagamos lo que hagamos, mientras seamos flexibles y estemos abiertos a nuevas posibilidades: dispuestos a ir más allá de la rutina. Consideremos las miles de caras de la creatividad:

Para ser creativo, de algún modo debe ser apropiado, útil, valioso significativo.

El acto creativo tiene una dimensión social de importancia crucial.

"Ser creativo significa que haces algo que, ante todo, es fuera de lo común" opina Howard Gardner, psicólogo evolutivo de la universidad de Harvard.

Los esfuerzos creativos que "prenden" en un ámbito dado deben resultar persuasivos para los demás. En opinión del profesor Dean Simonton, esta dimensión social torna la creatividad comparable al liderazgo: "Un líder de éxito es alguien capaz de persuadir a la gente de que cambie sus ideas o su comportamiento. Un creador de éxito es alguien que brinda a otras personas una manera diferente de ver el mundo."

Puede ser una manera diferente de sentir el mundo si se trata de una creatividad en las artes, como en la poesía o la pintura, o una manera diferente de entender el mundo si es en las ciencias – agrega Simonton-. Pero en cualquier caso la creatividad no es algo que esté por entero dentro del individuo; implica también alcanzar a otras personas. Es un hecho social, no psicológico. **La creatividad no es algo que uno mantenga guardado en un armario; surge a la existencia durante el proceso de relacionarse con los demás.**

El entorno social de la creatividad es en general el campo o ámbito en que uno se desempeña. Dice Howard Gardner. "Una persona no es creativa en general; no se puede decir que una persona sea "creativa". Debemos decir que es creativa en X cosa, ya sea en escribir, enseñar o dirigir una organización. La gente es creativa en algo."

La creatividad no es una habilidad que una persona pueda emplear en cualquier actividad. Según Gardner, "la creatividad no es una especie de fluido que pueda manar en cualquier dirección. La vida de la mente se divide en diferentes regiones, que yo denomino "inteligencias", como la matemática, el lenguaje o la música. Y una determinada persona puede ser muy original e inventiva, incluso iconoclásticamente imaginativa, en una de esas áreas, sin ser particularmente creativa en ninguna de las demás".

Esto lleva a Gardner a considerar al individuo creativo como **"alguien que regularmente es capaz de resolver un problema, o a quien puede ocurrírsele algo original que se convierta en un producto valorado en un ámbito dado."** La definición de creatividad dada por Gardner es diferente de la que se encuentran en la mayoría de los libros de texto de psicología. **En dichos libros se describe la creatividad como una suerte de talento global, y esta visión suele ir acompañada por la noción popular de las pruebas practicas destinadas a establecer, en pocos minutos, la medida de la creatividad de una persona.**

Ahora bien, la persona creativa-continúa Gardner – tiene que poder hacer ese tipo de cosa con regularidad. No es algo fugaz, que ocurra una sola vez. Es un estilo de vida. Las personas creativas están siempre pensando en los ámbitos en que trabajan. Viven sondeando. Viven diciendo: "¿Qué es lo que tiene sentido aquí, y qué es lo que no tiene sentido?" Y si no tiene sentido:"¿Puedo hacer algo para cambiarlo?"

C mayúscula y c minúscula

Existe creatividad cuando se reúnen algunos elementos clave: **originalidad, oportunidad y un público receptivo en su ámbito.**

Gardner cree que lo que se aplica a los creadores con C mayúscula también es aplicable al resto de las personas. Todos tenemos inclinación por un ámbito en particular. "Toda persona tiene un interés especial en ciertas áreas – afirma Gardner-. Podría tratarse de algo que hacen en el trabajo: la manera en que escriben memorandos o ejercen su oficio en una fábrica, o la forma en que dan una clase o venden algo. Después de trabajar en lo suyo, tanto como cualquiera a quien conozcan en su mundo inmediato.

La vida cotidiana es uno de los principales escenarios para desarrollar y aplicar la innovación y la soluciòn de problemas: el dominio mayor, pero menos celebrado, del espíritu creativo. Como dijo Freud, dos sellos distintivos de una vida sana son las capacidades de amar y de trabajar. Ambas requieren imaginación.

El ingrediente esencial, es la pericia en un área específica, las habilidades en el propio ámbito de actividad. Estas habilidades representan tu dominio básico de un campo. Poseer estas habilidades significa que sabe, por ejemplo, escribir música, usar con destreza un programa gráfico de computadora o realizar experimentos científicos.

Los ingredientes de la creatividad comienzan con la habilidad en el ámbito propio, con la pericia.

"El talento es la propensión natural para producir un trabajo importante en un ámbito particular – continua Amabile. Pero sin entrenamiento en las habilidades propias de un ámbito, hasta el talento más promisorio languidecerá. Y con el debido desarrollo de esas habilidades, hasta un talento mediano puede convertirse en la base de la creatividad.

El segundo ingrediente es lo que Amabile denomina las **"habilidades de pensamiento creativo":** es decir, las maneras de abordar el mundo que te permitan

encontrar una posibilidad nueva y verla hasta su plena ejecución. Estas habilidades de pensamiento creativo incluyen: **imaginar una variada gama de posibilidades, la de ser persistente en el enfoque de un problema y la de guiarse por pautas elevadas de trabajo.** "También incluyen la habilidad de dar vuelta las cosas en la mente, para tratar de convertir en conocido lo extraño y extraño lo desconocido –agrega Amabile-. Muchas de estas habilidades tienen que ver con ser una persona independiente: **estar dispuesto a correr riesgos y tener el valor de intentar algo que nunca se ha hecho antes."**

Por ultimo, el elemento en el acto creativo es **la pasión**. El término psicológico para esto es "motivación intrínseca", o sea el impulso de hacer algo por el mero placer de hacerlo, más que por cualquier premio o compensación. El tipo opuesto de motivación –extrínseca- es aquella que nos hace realizar algo porque debemos hacerlo, no por el placer que podría darnos. Lo hacemos para obtener una recompensa, para complacer a alguien o para obtener una buena evaluación profesional.

La creatividad comienza cuando la persona esta motivada por la pura dicha de lo que esta haciendo. A un físico ganador de un premio Nobel –recuerda Amabile- le preguntaron que creía el que marcaba la diferencia entre los científicos creativos y los no creativos. El hombre respondió que la diferencia residía en si el trabajo que realizaban era o no **"una labor de amor"**.

Los científicos más exitosos y revolucionarios no son siempre los más dotados, sino aquellos movidos por una intensa curiosidad. En cierta medida, una fuerte pasión puede compensar la falta de talento innato.

La creatividad comienza con la afinidad con algo. Es como enamorarse. "Lo más importante, al principio, es que un individuo sienta algún tipo de conexión emocional con algo", afirma Howard Gardner.

Gardner cree que tales momentos de la infancia constituyen una clave para la comprensión de las vidas creativas. "Sin ese amor y esa conexión emocional iniciales, creo que las probabilidades de realizar más adelante un buen trabajo creativo son mínimas-comenta-. Pero la fascinación inicial en sí misma no basta. En esencia te empuja a dar pasos para aprender más sobre aquello que al principio te interesa, y descubrir sus complejidades, sus dificultades, sus fortalezas y sus oscuridades."

De ese amor inicial por hacer algo nace el empeño. Las personas a quienes les gusta apasionadamente lo que hacen no se rinden con facilidad. Cuando llega la frustración, persisten. Cuando los demás se muestran resistentes a su innovación, ellas siguen delante de todos modos. **Como dijo Thomas Edison "¡el genio es perseverancia!".**

El potencial de creatividad está siempre presente. La creatividad no tiene por que disminuir a medida que avanza la vida. "A veces, al envejecer, la pintura vieja se vuelve transparente"-escribió Lillian Hellman-. Cuando eso ocurre, en algunos cuadros es posible ver las líneas originales.

Bill Fitzpatrick redescubrió su creatividad en el final de su vida. El es la prueba de que aquello con que nacemos esta siempre ahí: que uno puede verlo y luego verlo de nuevo. El comenzó a pintar después de jubilarse, la pintura era algo que le había gustado mucho en su juventud. Ahora, pasados los ochenta años, Fitzpatrick ha ganado numerosos premios para sus acuarelas.

"Conozco mucha gente que se limita a sentarse a esperar al empleado de la funeraria –dice Fitzpatrick-. Creo que la gente que se esta por jubilarse debería dedicarse a buscar algo que ocupe su tiempo, su esfuerzo y sus pensamientos".

Tengo ochenta años, pero no pienso en que tengo ochenta años… Soy una especie de cincuentón tieso y achacoso. Creo que es importante vivir así; de lo contrario vegetas."

Pablo Picasso dijo: "La edad solo importa cuando uno envejece. Ahora que he llegado a una edad avanzada, bien podría tener veinte años." El espíritu creativo, lejos de declinar con la edad, puede en realidad ganar fuerza y vigor cuando una mujer o un hombre mayor –cara a cara con la perspectiva de la muerte inminente- se concentra en lo que en verdad importa.

Una creatividad que te lleve a una conciencia general que te lleva a un mayor disfrute de tu trabajo y de las personas que te rodean: un espíritu capaz de mejorar la colaboración con los demás.

1.4 Calidad de vida

La calidad de vida o el llamado bienestar humano o simplemente bienestar social o felicidad además, de mejorar al principal recurso que tiene la sociedad que el ser humano contribuye con el mejor aprovechamiento de los recursos naturales y el cuidado del medio ambiente.

La calidad de vida es un indicador integrador de los diferentes aspectos económicos psicosociales y ambientales que conforman la realidad concreta, permiten detectar problemas y posibilidades a fin de crear bases para la definición de estrategias de intervención conducentes a mejorar el bienestar de la población.

A La atención integral de los grupos humanos ha centrado su interés en la denominada " Calidad de vida "entendida como" la satisfacción de las necesidades (materiales y mentales) que demanda el hombre individual y colectivamente para lograr su bienestar en perfecto equilibrio con su medio ambiente".

B La calidad de vida es un concepto inclusivo que cubre todos los aspectos de la vida y como son experimentados por los individuos (Salomón 1980) "salud, matrimonio, familia, trabajo, vivienda situación financiera, oportunidades educativas, autoestima, creatividad, competencia, sentido de pertenecer a ciertas instituciones y confianza en otros, seguridad, pertenencia, autoeficacia, identidad (Levi y Anderson 1980) conjunto de aspectos en los que se juega la autorrealización del sujeto, ingrediente capital de este proceso.

C **La calidad de vida en una sociedad sería en suma el grado en que las condiciones de dicha sociedad permiten a sus miembros realizarse de acuerdo con los valores ideológicos establecidos, proporcionándoles una experiencia subjetiva satisfactoria de su existencia** (Encuesta sobre la Calidad de vida 1979)

D Esta calidad de vida se manifiestan a través de los deseos y aspiraciones, que según Gallopín (1982), son formas concretas en que los grupos de individuos buscan ¿Cómo satisfacer las necesidades para lograr el bienestar humano?, **respuestas que logran mediante todos aquellos medios cuyo uso y consumo permiten satisfacer una necesidad determinada, los cuales son denominados** *Satisfactores.*

E La evaluación y percepción personal de las relaciones entre los satisfactores deseados y los realmente obtenidos, necesidad por necesidad, determinan los

"componentes de necesidad de la calidad de vida" (UNESCO, 1977 B). Los individuos y grupos sociales buscan su realización como resultan ser educación, salud, vivienda, dotación de servicios de empleo ingresos, recreación participación ciudadana etc. (Camargo 1996).

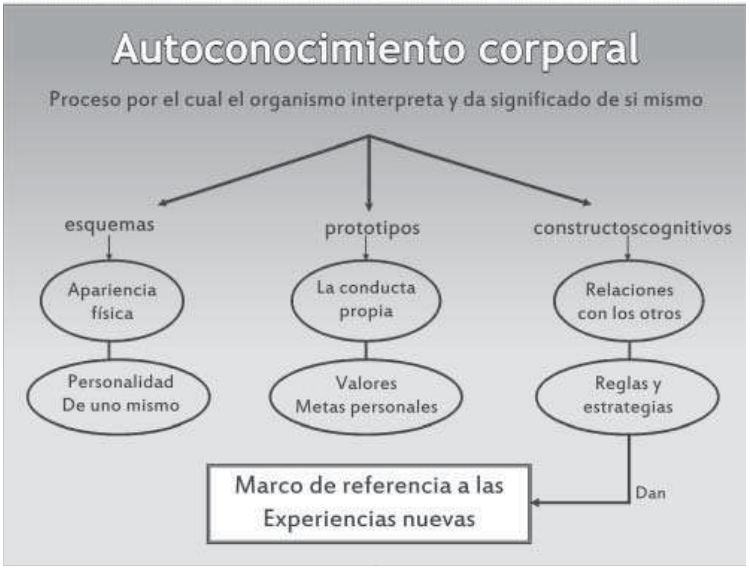
G De la evaluación de los componentes de necesidad se deriva que la satisfacción de los requerimientos de los individuos, no se da por igual en toda las sociedades ya que los deseos, aspiraciones y los satisfactores varían espacialmente y temporalmente en función de las condiciones y recursos naturales de la educación, de las normas y de los valores que impere en un sistema socio espacial dado en un tiempo determinado (Grabiela Camargo) 1996.

H La calidad de vida incorpora tres categorías de análisis fundamentales las *económicas, socio culturales y las ambientales.*

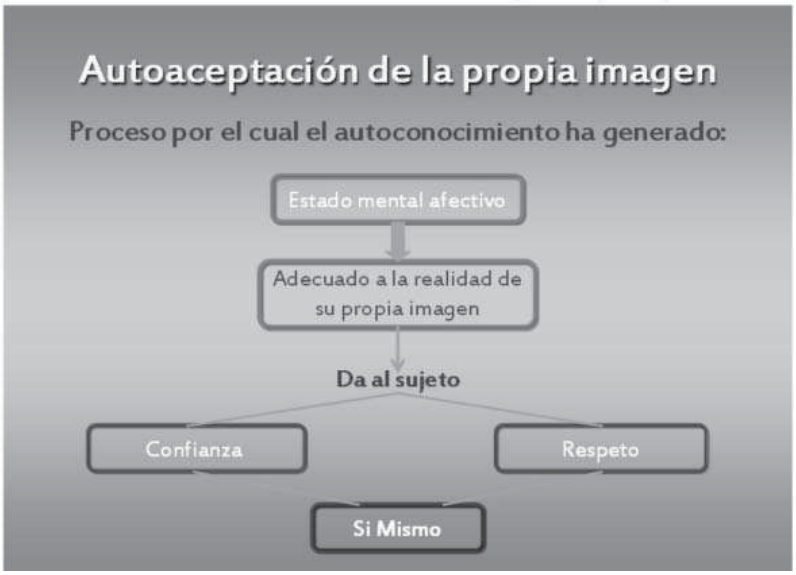
I De la calidad de las relaciones de las variables de estas categorias (la interacción entre lo subjetivo y lo objetivo lo que determina la calidad de vida Humana Szalai 1980) **y las estrategias que el hombre individual y colectivamente realice para alcanzar su bienestar colectivo y la satisfacción y la felicidad personal depende la calidad de vida para un grupo humano en un espacio y tiempo determinado y estos son clasificados por niveles que van desde los muy deteriorados hasta estados óptimos de bienestar asociados con los de felicidad.**

Conclusiones

A El autoconocimiento corporal es un proceso indispensable para la mejora de hombre desde su núcleo ontológico por generar marcos indestructibles de referencia a las nuevas experiencias.



B La autoaceptación de la propia imagen generado por un proceso de autoconocimiento da hombre: "confianza", y "respeto por si mismo."



C EL PROCESO DE AUTOCONOCIMIENTO, asegura que el individuo reconozca sus propias técnicas corporales y la cultura corporal de origen de las danzas folklóricas y que en un proceso transitivo puedan ser manejadas para la mejor expresividad y comunicación de la mismas.

D LA CREATIVIDAD entendida como "una conciencia general que te lleva a un mayor disfrute de tu trabajo y de las personas que te rodean : un espíritu capaz de mejorar la colaboración con los demás" Gadner, 2009, lleva a concluir que el proceso de autoconocimiento y la interiorización de otras conductas auto, logra un danzario "autorealizado creativamente"

E Para viabilizar un proceso de autoconocimiento se incluye esta matriz de procedimientos y formas.

PROCEDIMIENTOS	FORMAS	MINUTOS
Explicación y análisis de la propuesta	• Enunciar el objetivo de la sesión de trabajo e indicar las técnicas de trabajo. • Motivar indicando la importancia del "autoconocimiento". corporal " y la aplicabilidad en la formación profesional. • Organización del espacio y tiempo de las sesiones. • Técnicas de presentación y sensibilización.	15 minutos en cada sesión
Darse cuenta	• Autoatención en las diversas partes de nuestro cuerpo. • Experimentar la percepción de cuerpo fragmentado en cada sesión e integrado. • Reconocer y descubrir el centro corporal. • Atención en el ritmo de la respiración. • Trabajo de experimentar y redescubrir los conceptos de: ➢ Procesos mentales cognitivos y afectivos ➢ Experiencia, ämbitos y procesos de la experiencia.	20 minutos en

	➢ Sensibilización. ➢ Valores de cooperación, amor, libertad y responsabilidad. ➢ Inteligencias múltiples (Inteligencia espacial y cinestésico corporal). ➢ Identidad y autonomía personal. ➢ Estética , disfrute, creatividad. ➢ Pensamiento simbólico.	
Resensibilización	• Reconocer el propio cuerpo a través del movimiento y no movimiento. • Descubrir que el centro de energía se puede movilizar. • Experimentar el desequilibrio y equilibrio corporal. • Hacer conscientes las sensaciones corporales internas y externas. • Descubrir que parte del cuerpo se mueve con mayor facilidad o torpeza. • Vivenciar el sentido kinestésico y cinéstésico • Reconocer sus centros receptores propioceptivos y exteroceptivos. • Ubicarse en el espacio de su kinesfera y en el espacio general. • Reconocer a través de los canales preceptúales los elementos relevantes del conocimiento previo sobre las variables trabajadas en el paso anterior.	20 minutos en cada sesión
Organización de la expresión	• Ubicar canales de atención de si mismo. Y priorizar los estímulos cinéticos, sonoros y explorar con que hábitos de expresión se integran. • Explorar que canal es el que más información le brinda del mundo interior y exterior. • Mentalizar el uso de otros canales. • Organización del movimiento integrado a través de la conciencia plena y ejercitamiento de la inteligencia espacial, cinestésico corporal de los concreto al pensamiento simbólico. • Experimentar diversas clases de movimientos, por pareja y grupal. • Organizar y discriminar claramente los elementos constitutivos de las variables en trabajo.	25 minutos en cada sesión
Autoconciencia por el movimiento, Metacognición y auto evaluación	• Proponer ejecutar movimientos de diferentes formas individual, por parejas y grupal. • Centrarse en la respiración y el reconocimiento del espacio propio o personal, redescubrir los diferentes niveles de espacio. • Conciencia de la auto observación y los demás sistemas autos. • Reconocimiento de fascilitación y no fluidez del movimiento. • Trabajo por parejas.	15 minutos en cada sesión

	• Creación de movimientos espontáneos y vividos. • Descubrir la naturaleza esencial de la danza (disfrute estético). • Producción cinética grupal. • Comunicar los nuevos conceptos adquiridos.	
Responsablizarse de la experiencia	• Interactuar con los pensamientos esto es mío, esto es tuyo, dejar fluir el sentimiento y la emoción. • Aceptar y reconocer los límites . • Permitir que el sentimiento se agrande y de reduzca. • Decir la verdad asi mismo describiendo la sensación sin alterarla o procesarla. • Controlar la experiencia y el sentimiento. • Comprometernos con nuestros sentimientos y ser dueños de ellos. • Diálogos de pareja y grupal. • Permitir cambiar los nuevos conceptos adquiridos, modificarlos, mejorarlos, adecuarlos y mejoralos.	15 minutos en cada sesión
Relajamiento	• Retorno a su tonicidad natural y al cierre de las emociones, descubrir la sensibilización propia.	10 minutos en cada sesión

Evaluación

La evaluación es cualitativa en los niveles iniciales y medio del dominio afectivo y cognitivo

a. Responde con satisfacción a las propuestas de la autoobservación de su cuerpo?
Si No

b. Responde voluntariamente a los estímulos verbales, cinéticos y sonoros?
Si No

c. Manifiesta interés por la creación cinéticas en trabajo grupales?
Si No

d. Pregunta espontáneamente sobre la integración de las experiencias cinéticas y su aplicación en la caracterización de su identidad personal y grupal.
Si No

Se empleará una ficha de la metacognición de los procesos trabajados y el logro de los objetivos del curso mediante el aprendizaje significativo de las principales variables.

Bibliografía

- AHÓN, MILLY (1999). *Didáctica para el baile folclórico por pareja*. Lima Perú: Editora Unión Gráficos.140 pgs.
- ALCINA FRANCH, JOSÉ (1998). *Arte y Antropología.* Madrid: Edit. Alianza, 301 pgs.
- ANTUNEZ CELSO (2001). *La teoría las inteligencias liberadoras.* España: Editorial Gedisa pgs158.
- BENSON HERBERT.M.D (1984).*Beyond the relaxation response.* U.S.A: EditorialBerkley books, pgs 180.
- BARRY J. WADSWORTH (1989). *Teoría de Piaget del Dasarrollo Cognitivo y afectivo.* México: Editorial Diana. pgs 232.
- CHIROQUE SIGFREDO Y RODRÍGUEZ SERGIO (1998). *Metodología.* Lima-Perú: Ediciones Quipo , 1991 pgs.
- DENNISON PAUL Y GAIL DENNISON (2000). *Brain gym, aprendizaje de todo el cerebro.* México: Editorial Robin Book . 2000. pps170.
- GARNER HOWARD (2001). *"Estructuras de la mente" La teoría de las inteligencias múltiples.* México: Fondo de Cultura Económica. 448 pps.
- GARNER HOWARD (1999). *"Arte mente, y cerebro" Una aproximación cognitiva a la creatividad* . Barcelona: Paidos. 397 pgs.
- GOLEMAN DANIEL (1998).*La inteligencia emocional.* Buenos Aires: Impreso en Verlap S.A. 397pgs.
- GOLEMAN DANIEL (1999). *La práctica de la inteligencia emocional.* Barcelona, España: Editorial Kairós, 213 pgs.
- HIDALGO CABRERA MILCIADES (2000). P*edagogía de la Expresión Escrita y de la creatividad infantil*. Lima: Editorial San Marcos, 600 ps.
- A.L. KROEBER, (1969).*Estilo y la evolución de la cultura.* Madrid: Edit. Punto Omega. 273p.
- IBARRA LUZ MARÍA (2002). *Gimnasia cerebral.* México: Editorial Garnik ediciones. pps 126.
- ISLAS, HILDA (1995).*Tecnologías corporales: danza , cuerpo e historia.* México: INBA, pps250.
- LORA, JOSEFA (1989). *Psicomotricidad, hacia una educación integral* . Lima-Perú: Editora Desa S.A. 393 pgs.
- MEDAURA OLGA Y ALICIA MONFARRELL DE LA FALLA (1987). *Técnicas grupales y aprendizaje afectivo hacia un cambio de actitudes.* Buenos Aires: Editorial Hvmanitas. 28 pgs.
- O¨CONNOR IAN MCDERMOTT, (1997). El lenguaje corporal. Barcelona: Plazas Janes. pps 204.
- PANTIGOSO, MANUEL.(1997). *Educación por el arte.* Lima-Perú: Concytec. pps 67-80.
- PANTIGOSO , MANUEL (2002). *Talleres de teatro y Educación.* Lima: Edit Hozlo S.R. L 216 pgs.
- PINZÁS, JUANA (1997). *Meta cognición y lectura.* Lima-Perú: Fondo editorial de la PUC. pps.135.
- PÉREZ – BERMUDEZ CARLOS (2000). *" Lo que enseña el arte " La percepción estética* de, ARNHEIM. Madrid: Edit. Tipografía Artística PUERTES.S.L, 149 pgs.
- SÁNCHEZ CARLESSI Y CARLOS REYES (2002).Estrategias de aprendizaje en educación superior . Lima: Editorial URP. pgs 50.
- TAYLOR JIM Y CECI TAYLOR (1995). *Psycology of dance* Human Kinietes . Canadá.155pgs.

El análisis socio-antropológico de las danzas. Teorías, métodos y contextos geopolíticos en perspectiva comparativa

Silvia Citro

Equipo de Antropología del Cuerpo y la Performance de la Universidad de Buenos Aires.

Doctora de la Universidad de Buenos Aires, Área Antropología. Facultad de Filosofía y Letras.

Universidad de Buenos Aires.

Resumen

En este trabajo propongo una breve genealogía de las principales perspectivas de estudio socio-antropológico sobre las danzas producidas a partir de la década del ´70. En primer lugar, abarco principalmente los campos académicos norteamericanos y británicos y, posteriormente, focalizo en dos propuestas teórico-metodológicas elaboradas en Latinoamérica, a mediados de los ´90. La primera pertenece a la mexicana Hilda Islas, se centra en lo que denomina "tecnologías corporales" y posee una fuerte influencia de los estudios foucaultianos. La segunda es de mi autoría y ha sido reformulado en los últimos años con los aportes del equipo de investigación que coordino en la Universidad de Buenos Aires, se basa en una perspectiva dialéctica sobre los "géneros performáticos" y abreva en la antropología del cuerpo y los estudios de la performance. A partir del estudio crítico y comparativo de estos enfoques, intento contribuir a una perspectiva más amplia y comprensiva de las danzas que incluya sus diferentes facetas y que, a su vez, pueda promover el análisis sobre cómo nuestras metodologías se ven atravesadas por las posiciones geopolíticas e históricas de los investigadores así como por sus experiencias corporales y dancísticas.

Palabras claves.- Antropología, danza, teoría, metodología, cuerpo.

Summary

In this paper I propose a short genealogy of the main perspectives of socio-anthropological study of dances produced since the '70s. First, I encompass especially the American and British scholar fields, and after that, I focalize on two theoretical and methodological approaches elaborated in Latin American, in the mid '90s. The first one belongs to Hilda Islas, it is centered on the concept of "body technologies" and it has a strong influence of Foucauldian studies. The second one was created by me and reformulated with the contributions of the research group that I coordinate at the University of Buenos Aires. It is based on a dialectical perspective about the "performatic genres" and is linked to the anthropology of body and performance studies. Starting from a critical and comparative study of these approaches, I try to contribute to a more comprehensive perspective about dances that encompasses their different questions and, at the same time, can promotes the analysis about how our methodologies are permeated by the geopolitical and historic positions of the researches as well as their body and dance experiences.

Key words.- Anthropology, dance, theory, methodology, body.

La difusión del tango en Japón analizada por Marta Savigliano (1995), los capoeristas del Central Park de New York estudiados por Bárbara Browning (1995), o las danzas folklóricas peruanas abordadas por Silvia Benza (2000, 2005) en Argentina, para citar sólo algunos ejemplos, nos muestran como en el contexto contemporáneo, las danzas folklóricas o populares latinoamericanas con raíces amerindias, afroamericanas y/o criollas, son atravesadas por complejos procesos de desterritorialización, reterritorialización e hibridación cultural, así como por prácticas de profesionalización y espectacularización. El ritmo acelerado de estos cambios y la amplitud geográfica que hoy alcanzan, nos interpelan a renovar nuestros enfoques teórico-metodológicos sobre las danzas, para poder dar cuenta así de la transformación de estos géneros así como de sus practicantes y contextos de ejecución.

Es con esta intención, que en este trabajo propongo efectuar una breve genealogía de las principales perspectivas de estudio antropológico sobre las danzas elaboradas a partir de la década del ´70. En primer lugar, abarco principalmente el campo académico de los Estados Unidos y Gran Bretaña, para focalizar luego en dos propuestas teórico-metodológicas que emergen en Latinoamérica, a mediados de los ´90: la de la mexicana Hilda Islas y la de mi autoría, que ha sido reformulado en los últimos años con los aportes del equipo de investigación en Antropología del Cuerpo y la Performance, que coordino en la Universidad de Buenos Aires [1]. A partir del análisis crítico y comparativo de estos enfoques, intento contribuir a una perspectiva más amplia y comprensiva de estudio de las danzas que abarque sus diferentes facetas y que, al mismo tiempo, promueva la reflexión sobre los múltiples modos en que nuestros enfoques teórico-metodológicos se ven atravesados por la posición geopolítica e histórica de los investigadores, incluyendo nuestras experiencias corporales y dancísticas.

Antes de iniciar esta genealogía, deseo aclarar que he retomado especialmente tres trabajos que considero fundamentales, en tanto han ofrecido detalladas reseñas de los estudios existentes en cada época: Panorama of dance ethnology, publicado por Gertrude Prokosch Kurath en 1960 en la revista Current Anthropology, que para muchos constituyó un artículo fundacional de esta subdisciplina; Dance in Anthropological perspective, de Adrienne Kaeppler, publicado en 1978 en el Annual Review of Anthropology y, finalmente en la misma revista, en 1998, The Politics and Poetics of Dance, de Susan Reed. En estas autoras se evidencian ya tres coincidencias que se repetirán a lo largo de la historia de esta subdisciplina: se trata de antropólogas mujeres que escribieron en inglés, y que además de dedicarse a escribir sobre danzas, también las bailaron. Como veremos, este entrelazamiento entre teoría y praxis junto con el predominio de mujeres y de una producción anglófona, son una constante en el desarrollo de los principales enfoques dentro de la antropología de la danza, cuestión que retomaré al final del artículo.

1. Los años ´70: De la lingüística y las estructuras a los procesos y las identidades sociales

Durante la década del 70, surgen una serie de trabajos de antropólogas que inspiraron sus análisis de la danza en teorías lingüísticas, entre las que cabe destacar a las norteamericanas Adrianne Kaeppler y Judith Lynne Hanna, y a la inglesa Drid Williams. Para Farnell (2001: 2), estos estudios también implicaron el cambio de una perspectiva que hasta ese entonces había sido fundamentalmente "observacional y empírica", centrándose en lo "visible" de las danzas, a una que también atiende a lo "invisible" -rasgos de organización social, valores culturales, intenciones y creencias-, como aquello "que determina el significado de lo visible".

[1] Por límites de espacio, no abordaré aquí los estudios folklóricos sobre danzas europeas efectuados desde fines del siglo XIX, ni los trabajos antropológicos previos a la década del ´70. Asimismo, tampoco podré analizar en detalle otras reseñas y propuesta metodológicas latinoamericanas más recientes, que también han estimulado estas reflexiones, como los trabajos de Díaz Benavides (2009) en Perú o los de Pinski (2010) y Mora (2011) en Argentina. Para un análisis más amplio sobre estos temas y autores, ver Citro (2011b).

Es importante señalar que casi una década antes de que aparecieran estos trabajos, en 1961, los húngaros György Martin y Pesovár, a partir del estudio de sus propias danzas nacionales de las cuales eran además practicantes, crearon uno de los primeros modelos de análisis estructural de la danza. Estos autores proponían distinguir los "elementos kinéticos" que conforman las "partes", cómo éstas se combinan en "motivos" (concientes para los bailarines), los cuales a su vez constituyen "unidades menores y mayores". Este enfoque no se limitó al análisis morfológico, sino que abarcó también el estructural, en tanto proponían interrelacionar estos niveles para develar las reglas que rigen su combinación y así poder abordar cuestiones referidas a los procesos creativos y las variaciones estilísticas, temáticas fundamentales para estas danzas que involucran distintos grados de improvisación (Royce 1978: 66-67). Esta perspectiva fue continuada y ampliada por otros analistas de danzas folklóricas de Europa Central y del Este, como la rumana Giurchescu y el húngaro Felföldi, que también trabajaron sobre sus propias danzas nacionales. Estos autores desarrollaron una perspectiva que, sin desatender a los aspectos socio-culturales, se centra en el lugar del bailarín y su individualidad así como en la diacronía, pues la danza es entendida esencialmente como "resultado de la actividad del bailarín" en un momento particular de su vida, teniendo en cuenta su personalidad, creatividad, habilidades y trayectoria profesional (Felföldi 2005: 26, 28).

Para Kaeppler (1991), lo que denomina "enfoque musicológico/folklorista europeo", ha tendido a centrarse en la "danza como producto", atendiendo a los problemas de clasificación y definición de estilos locales y regionales, estratos históricos e influencias interculturales, de modo similar a los musicólogos folkloristas; mientras que su enfoque y el de otras antropólogas norteamericanas enraizadas en la tradición boasiana, implican aproximaciones contextuales que, si bien a veces tienden a ser menos detalladas en cuanto al contenido del movimiento, han profundizado en lo que la danza puede decirnos de la sociedad.

Veamos la propuesta de Kaeppler, formada en la Universidad de Hawai y con una extensa experiencia de campo tanto allí como en Tonga y otras islas del Pacífico. Además de la influencia de la tradición de Boas, que daba centralidad al trabajo de campo y a las visiones nativas, Kaeppler se inspiró en la lingüística de Pike y la etnociencia, que con su énfasis en la perspectiva emic (de los propios actores) y los métodos de análisis componencial y contrastativo, predominaba en gran parte de la antropología norteamericana de esa época. Para esta autora, en la hasta entonces breve historia de la etnología de la danza -que en Norteamérica se había iniciado con Kurath (1960) y fue continuada con Kealiinohomoku (1967), entre otras autoras-, el interés principal se había colocado en la descripción y la comparación, pero no se habían llegado a elaborar análisis antropológicamente relevantes con esos datos. Por eso, a partir del enfoque etnocientífico, propone centrarse en conocer los movimientos que son significantes dentro de cada cultura y cómo éstos pueden ser combinados, siempre desde el punto de vista de los bailarines. Para ello, propone identificar los siguientes niveles: los "kinemas" o unidades más pequeñas de movimiento, su combinación en "morfokinemas" (portadores de significación dentro de cada sistema dancístico), el modo en que éstos últimos forman "motivos o frases", y cómo estos, ordenados cronológicamente, constituyen la "estructura" de cada danza (Kaeppler 1972) [2].

[2] Kaeppler define al enfoque etnocientífico como "aquel que busca elaborar descripciones que puedan ser comparables a una gramática que permita al investigador aprender a hablar un idioma"; y sostiene "el lingüista primero registra, en una notación fonética, todos los sonidos que él escucha; un etnólogo de la danza debe tomar, en una notación kinética, todos los movimientos vistos. El primero luego sujeta su notación fonética a un análisis emic para obtener un inventario de los sonidos significantes de un lenguaje; el segundo puede seguir el mismo camino, en este caso para registrar los movimientos significantes y sus posibles variaciones" (Kaeppler 1972: 173). Se trata entonces de una "significación" en tanto movimiento dentro de un sistema, pero no necesariamente como significado lexical.

A partir de este análisis, la autora plantea que es necesario examinar la danza como parte integral de la estructura social e incluso como una manifestación de lo que denomina su estructura profunda, pues como aclara en un trabajo posterior (Kaeppler 2001), estos contenidos estructurados de las danzas expresan significados y valores culturales, suelen ser objeto de elaborados sistemas estéticos y también son una manifestación visual de las relaciones sociales. Uno de los principales aportes del método estructural de Kaeppler, fue el de destacar la importancia de reconstruir las "teorías nativas" a partir de las cuales cada grupo socio-cultural construye sus "sistemas de movimiento", evitando el traslado de teorías occidentales propias del etnógrafo.

En el caso de la inglesa Dridd Williams, se formó en antropología social en Oxford, y gracias al incentivo de Evans-Pritchard decide abocarse al campo de las danzas. Previamente, Dridd había estudiado y sido performer de diferentes danzas, incluidas las de África Occidental que estudió en New York entre 1956-1961 (Williams 2004: 234-235). En su caso, las influencias lingüísticas refieren principalmente a Sassure y la antropología semántica de Cric y Ardener, así como a la gramática transformacional de Chomsky. Además, Williams retoma algunas de las críticas al dualismo cartesiano sostenidas por el "neo-realismo" de Harré, entendiendo a los movimientos como "actos significativos" que provienen de agentes con la capacidad de expresarse tanto en modos discursivos como cinéticos (en Farnell 1999:342). A partir de su tesis doctoral de 1975, Williams elabora un marco teórico-metodológico que denomina "semasiología", con el cual intentó dar respuesta a las clásicas tensiones entre "universalismo" y "particularismo". Propone entonces una serie de leyes y principios o reglas universales que, en un nivel estructural, serían comunes a todos los sistemas de movimiento, pues refieren, por ejemplo, al rango de movimientos que pueden hacer los seres humanos -según las posibilidades anatómicas y los constreñimientos estructurales del organismo-, o al espacio de acción en que el movimiento del agente toma lugar -el cual se definiría por la "estructura de dualismos interactuantes, esto es, arriba-abajo, derecha-izquierda, delante-atrás y adentro-afuera" (Williams 2001:49)-. Para Williams, de este modo, sería posible emprender una comparación intercultural de diferentes sistemas de movimiento, a partir de aquello "universales estructurales" que, en cada sistema, suelen tener "particularidades semánticas" (op.cit. 69). Un ejemplo que analiza es como un movimiento con orientación similar en el espacio, como es el de "reverencia", tiene significaciones diferentes en distintos sistemas de movimiento: una misa católica, el tai chi y el ballet clásico, pues en sus respectivos contextos culturales, el espacio, el cuerpo y el movimiento son conceptualizados de maneras disímiles. Cabe agregar que Williams efectuó una importante tarea docente, dirigiendo un programa sobre Antropología del Movimiento Humano, primero en la Universidad de New York entre 1979 y 1984, y luego en la de Sydney, Australia, entre 1986 y 1990; y desde 1980 dirige el Journal for the Anthropological Study of Human Movement.

Judith Lynne Hanna, formada en la Universidad de Columbia y especializada inicialmente en danzas de tradición africana, es otra de las antropólogas norteamericanas y también docente de danza, que en la década del '70 se inspiró en modelos comunicacionales. Esta autora propuso entender la danza como un tipo de "comunicación no verbal", señalando que existen al menos seis modos de significación que pueden ser aplicados a la danza desde el punto de vista etic: como "representación concreta" del aspecto externo de una cosa, evento o condición, como "ícono" que representa sus propiedades o características formales, como "estilización" arbitraria de gestos o movimientos, como "metonímia", "metáfora" o como "actualización" de un status o rol (Hanna 1977: 224). Asimismo, en un enfoque cercano al funcionalismo de Parsons, propone analizar los modos en que las danzas se vinculan con la vida social, por ejemplo, afectando patrones culturales y contribuyendo a resolver tensiones, a lograr ciertos objetivos, así como a la adaptación e

integración. En trabajos posteriores, focalizó sus análisis en el rol de la recepción y en la conexión entre performer y audiencia, un aspecto poco destacado en los modelos anteriores (Hanna 1983), en problemáticas de género y, más recientemente, en el rol de la danza en salud y educación (Hanna 1999, 2006).

Para concluir, quisiera comentar los trabajos de Anya Peterson Royce, quien inicialmente desarrolló su carrera como bailarina, luego se formó en antropología en la Universidad de California (Berkeley), y hasta hoy se desempeña en la Universidad de Indiana. Si bien Royce también se interesó por los aspectos simbólicos, introdujo una perspectiva novedosa en los estudios sobre danzas de la década del ´70, pues destacó sus aspectos socio-políticos, como un poderoso símbolo identitario. A partir de su extensa experiencia etnográfica con los indígenas zapotecas de México, analizó los modos en que sus danzas operaban como indicadores de clases e identidades sociales. Su perspectiva se alineaba con lo que en aquella época se caracterizaba como "investigaciones orientadas a problemas" basadas en el "análisis situacional" y el "drama social", en el contexto de sociedades complejas caracterizadas por la inestabilidad, la falta de homogeneidad y los conflictos; por tanto, se focalizaba en los procesos y en aquellos eventos que intensificaban las conductas cotidianas (Royce 1977: 27-28). Es importante agregar que Royce también efectuó una importante sistematización y análisis de las teorías existentes hasta 1977, en el libro que publica ese año, titulado The Anthropology of Dance. Cabe recordar que durante ese mismo año, pero en Londres, John Blacking también publicaba su compilación Anthropology of Body, en la que participó Judith Hanna, entre otros autores. En suma, se trata de una prolífica década en la cual las representaciones, los significados y los movimientos de los cuerpos comenzaron a ser objeto de indagación antropológica; y a partir de allí, como veremos, cada vez más las antropologías de las danzas y de los cuerpos profundizarán sus diálogos.

2. Desde los años ’80: movimiento, cuerpo y política en las danzas

En la reseña que emprende Reed (1998: 505), se destaca cómo a partir de los años ´80, los estudios antropológicos sobre danzas comenzaron a focalizar en sus aspectos políticos y también, prestaron una mayor atención a las relaciones entre movimiento, cuerpo y cultura. Esto último se vincula con un cambio de paradigma en diferentes campos de estudios de la cultura expresiva, que llevaron a enfatizar en el sonido más que en la música, en la performance que en el teatro, y en el movimiento corporal más que en la danza, intentando superar así las connotaciones etnocéntricas y universalizantes que estas últimas categorías a veces involucran, en tanto refieren a las escisiones características de las artes occidentales, especialmente en el período comprendido entre el Renacimiento y la Modernidad.

Veamos los trabajos de Brenda Farnell (1995) y John Lowell Lewis (1992) que se enmarcan en esta última línea centrada en el movimiento más que en la danza. Estos autores señalan cómo el legado cartesiano del dualismo cuerpo-mente ha permeado incluso las teorías antropológicas del embodiment o corporización, basadas en la fenomenología de Merleau-Ponty, dificultando así el análisis del movimiento, y por eso proponen perspectivas alternativas. En el caso de la inglesa Farnell, continúa la propuesta de la "semasiología" de su compatriota Williams, así como su fundamentación en el "nuevo realismo" de Harre. Farnell se ha formado en el Laban Dance Center de Londres, luego en la Universidad de Nueva York donde Dridd enseñó, y también en antropología sociocultural y lingüística en la Universidad de Indiana. Esta formación unida a sus estudios de campo sobre el Plains Sign Language, lenguaje de señas de la región de las planicies

de Norteamérica, parece haber incidido en su énfasis en las conexiones entre acción y discurso, entre lenguajes corporales y hablados, de hecho este es el tópico central de su compilación Human Action Signs in Cultural Context: The Visible and the Invisible in Movement and Dance, en la que participaron Adam Kendon, Adrianne Kaepler y Drid Williams, entre otros autores. Desde 1985, Farnell es co-editora junto a Williams del Journal for the Anthropological Study of Human Movement, y también ha desarrollado proyectos en colaboración con coreógrafos sobre las relaciones entre movimiento y discurso.

En el caso de Lowell Lewis, de la Universidad de Sydney, a partir de su análisis de la Capoeira brasileña, género del que también es practicante amateur, muestra cómo la perspectiva de Peirce sobre los aspectos icónicos e indexicales de los signos puede ser fructífera para el estudio sistemas extralingüísticos como la música y la danza -cuestión que también destacan Feld y Fox (1994)-. A partir de este enfoque, analiza cómo se vinculan semióticamente los movimientos de la Capoeira, e incluso de otras prácticas afro-brasileñas, con los de la vida cotidiana, como parte de un mismo "estilo cultural", aunque con significaciones y funciones diferentes (Lowell Lewis 1992: 132).

Dentro de esta perspectiva que focaliza en las relaciones estilísticas entre los movimientos de una determinada performance y aquellos de la vida cotidiana y otras expresiones estéticas del mismo grupo, Reed menciona los trabajos de otras tres autoras norteamericanas. Cynthia Novak (1990), antropóloga profesora de danza en el Weyslan Collage y bailarina-coreógrafa en el Richard Bull Dance Theater, estudió el desarrollo del contact-improvisación en Estados Unidos, vinculándolo con un análisis más amplio de los cambios históricos en las concepciones y usos del cuerpo, desde el ballet clásico a la danza moderna de posguerra. Sally Ness (1992), de la Universidad de Calfornia (Riverside), trabajó sobre el sinulog de Filipinas, relacionando los patrones de movimiento, el uso del cuerpo y los objetos, y la construcción del espacio en esta danza, con los movimientos cotidianos, asimismo, analizó las actitudes y valores culturales que son corporizados a través de ambos tipos de movimiento. Finalmente, Bárbara Browning (1995), actualmente docente de la Universidad de New York, del Departamento de Estudios de la Performance, explora las relaciones entre diferentes géneros afro-brasileños (samba, candomblé y capoeira), de los cuales además es practicante, y plantea que a través de estos cuerpos danzantes se articularía un particular tipo de resistencia política, que no podría ser expresada en palabras.

Finalmente, es pertinente mencionar que los trabajos más recientes de Kaeppler (2003), también profundizan en los vínculos entre danza, música y poesía, mostrando cómo determinados principios estéticos claves, entendidos como modos de pensamiento evaluativos, se expresan en sus formas verbales, visuales y musicales, y atraviesan las diversas formas culturales.

En cuanto a los estudios que destacan los aspectos políticos involucrados en las danzas, han focalizado en el análisis de su rol en los procesos coloniales, en la construcción de los estados nacionales y en la reemergencia de los grupos étnicos en diferentes continentes. Tal es el caso de los estudios de Comaroff (1992) sobre el movimiento Zionist de Africa, el de Reed (2002) sobre la danza Kandyan de Sri Lanka; el de Mendoza (1999) sobre diferentes danzas peruanas, los de Sevilla sobre las danzas en México (citada en Islas 1995), o mi propio análisis sobre las danzas de los aborígenes tobas del Chaco argentino (Citro 2003, 2009). Otros trabajos se centran en las transformaciones estratégicas por las que atraviesan los estilos de baile y sus contextos de práctica en el marco de los procesos de globalización, migraciones y diásporas, como el análisis de Savigliano (1995) sobre la práctica del tango en Buenos Aires, Paris, Tokio y Londres, y el de Benza (2000, 2005) sobre las danzas folklóricas peruanas en Buenos Aires. [3]

Como puede apreciarse, hasta los años '90, buena parte de los estudios socio-antropológicos sobre las danzas que intentaron superar la descripción morfológica, histórica y/o contextual, se efectuaron principalmente en Estados Unidos y Europa. No obstante, es también en esa época que se elaboran en Latinoamérica al menos dos propuestas teórico-metodológicos que coinciden en destacar aquellas cuestiones que señalaba Reed: los aspectos políticos de las danzas y los vínculos entre movimiento cotidiano y dancístico, entre cuerpo y cultura. Nos referimos, por un lado, al modelo de la mexicana Hilda Islas (1995), y por otro, al de mi autoría, que fue inicialmente concebido como parte de mi tesis de grado (Citro 1997), reformulado posteriormente en el doctorado (Citro 2003, 2009) y, en los últimos años, reelaborado con los aportes del equipo de investigación de Antropología del Cuerpo y la Performance de la Universidad de Buenos Aires (Citro y equipo 2007, Citro, Aschieri, Menneli y equipo, 2009) [4].

El enfoque de Islas se centra en lo que denomina "tecnologías corporales" y posee una fuerte impronta foucaultiana. La autora propone tres instancias analíticas: la primera, intenta responder a la pregunta sobre "cómo se mueven" las personas en la danza; la segunda, a la cuestión de "por qué se mueven así", constituyendo una "genealogía del movimiento" que, a su vez, se subdivide en aspectos "externos", referidos a los "grados de determinación externa del movimiento", e "internos", que corresponde a "la relación entre los individuos y su cuerpo suscitada por tal forma de moverse" (Islas 1995: 232-233).

En el caso de mi propuesta, se basa en una perspectiva dialéctica sobre los "géneros performáticos" que abreva en la antropología del cuerpo, los estudios de la performance y la filosofía de Ricoeur. Este enfoque también se organiza en tres instancias, aunque en este caso pensadas como dos movimientos analíticos contrastativos y una síntesis dialéctica. Estos movimientos analíticos se basan en la tensión entre alejamiento-acercamiento (entendida como característica clave de la observación participante en tanto metodología etnográfica), así como en una particular reapropiación de la dialéctica de Ricoeur (1982, 1999), que plantea la confrontación entre las "hermenéuticas de la escucha" y las de la "sospecha". En primer lugar, a partir de un acercamiento-participación vinculado a la "fenomenología cultural", se propone describir los géneros performáticos según el estilo, la estructuración y las sensaciones, emociones y significantes asociados. Luego, a partir de un movimiento de distanciamiento-observación, ligado a las "hermenéuticas de la sospecha" (que Ricoeur sitúa en Nietzsche, Freud y Marx y que, en mi caso, extiendo hasta las perspectivas postestructuralistas de Foucualt, Butler y Laclau), se propone un análisis genealógico de los géneros que explique sus antecedentes. Finalmente, en un movimiento de síntesis, se propone un nuevo acercamiento, para intentar develar cómo la práctica reiterada de un género, ya genalógicamente situado, interviene en la vida actual de los performers, incidiendo en sus posiciones identitarias, estrategias sociales e ideologías.

Es preciso advertir que debido a ciertas dinámicas de los campos académicos, los mercados editoriales y los modos de circulación de la información a mediados de los ´90 (en los que, por ejemplo, Internet no era aún tan accesible en el hemisferio sur), muchas de las producciones latinoamericanas, como las de Islas y las propias, no nos conocíamos entre sí, y tampoco habíamos

[3] En su reseña, Reed menciona también algunos trabajos que han profundizado en las cuestiones de género involucradas en la producción y recepción de las danzas, como el de Miller sobre las danzas femeninas en el carnaval de Trinidad, o los referidos a las contradicciones y ambigüedades de las danzas femeninas en el mundo islámico, como los de al Faruqi, Deaver, Buonaventura (citados en Reed, 1998: 518-519)

[4] Para las actividades de este equipo que empezó a conformarse en el año 2004, puede verse: www.antropologiadelcuerpo.com, así como las compilaciones de trabajos de sus integrantes (Citro 2011a y b).

podido acceder a los estudios que por la misma época efectuaban nuestras pares norteamericanas, y que se hallaban en una línea similar a nuestras reflexiones. Así, el posicionamiento geopolítico en academias centrales o periféricas atravesaba fuertemente nuestras producciones y, aunque con cierta variabilidad en sus modos, aún sigue operando, circunscribiendo las voces posibles con las que dialogamos: a quiénes leeremos, citaremos y discutiremos, y quienes podrán leernos, citarnos y discutirnos. Hacia el final del artículo, retomaremos estos temas. Concluida entonces esta reseña por algunas de las propuestas teóricas norteamericanas, inglesas y latinoamericanas, daremos paso a su análisis crítico y comparativo.

3. Metodologías en perspectiva comparativa

Una cuestión que se aprecia al repasar los trabajos hasta aquí citados, es que en estas diferentes propuestas teóricas es posible distinguir al menos tres grandes tipos de estrategias metodológicas. Por un lado, las referidas a la descripción de las danzas, las formas y los sentidos que éstas adquieren y el contexto situacional, evento o performance en el que se desarrollan. Por otro, las que examinan la historia de los géneros dancísticos, las genealogías del movimiento o sus vinculaciones con las prácticas cotidianas u otros estilos culturales. Finalmente, las que focalizan en las funciones, finalidades o consecuencias que las danzas poseen ya sea en la subjetividad, en las posiciones identitarias de sus performers y/o en las relaciones, procesos o contextos sociales más amplios [5]. En los próximos apartados, analizaré entonces comparativamente los aportes de cada corriente para cada uno de estos niveles de análisis y también, intentaré brindar algunos indicios sobre cómo estas orientaciones teórico-metodológicas suelen vincularse con el tipo de danza estudiado por cada autor, con sus propias experiencias dancísticas, así como con el contexto geopolítico en el que desarrollaron su labor.

3.1. Describir la danza: cómo nos movemos y cómo sentimos y significamos el movimiento

Los diferentes modelos de estudio de las danzas, coinciden en presentar un primer nivel de análisis de descripción de las formas que estas poseen. A pesar de la diversidad de perspectivas teóricas, existen una serie de variables de descripción formal del movimiento en las que suelen coincidir. En este punto, ha sido fundamental el trabajo de Rudolf von Laban, que fue retomado ya por las primeras antropólogas de la danza, como Kurath (1960) y Kealiinohomoku (1967). Laban sostenía que para describir un movimiento hacía falta contestar tres preguntas básicas: qué partes del cuerpo se utilizan, en qué direcciones espaciales y a qué velocidad, y qué grado de energía consumen (1958: 46). Así, en su conceptualización, tiempo, espacio, peso y flujo serán los "factores de motilidad" (op.cit. 295), o elementos que definen los "esfuerzos", y de cuyas combinaciones resultan las distintas "acciones" (op.cit. 268-269).

[5] Para una clasificación diferente de estos estudios, ver Spencer (1985), quien subdivide los tipos de explicaciones existentes hasta los años 80, según las metáforas y teorías que orientaron la comprensión de la danza: como "válvula de seguridad", desde las "teorías catárticas"; como "órgano de control social", desde las perspectivas funcionalistas; como "proceso acumulativo" en las "teorías de la autogeneración" de los estados emocionales; como "elemento de competición", desde las "teorías del despliegue de los límites"; como "drama ritual", desde "las teorías del communitas y la antiestructura" de Turner; y por último, desde las perspectivas estructurales que analizan "la estructura profunda" de los patrones de movimiento y las significaciones socio-culturales que transmiten. Si bien retomaremos aquí algunos de los aportes de esta clasificación, nuestra sistematización se orienta a la comparación de las metodologías de análisis y no tanto a las teorías y maneras de conceptualizar la danza que los orientaron.

En la propuesta de Islas (1995), este primer nivel corresponde a lo que denomina "cómo se mueven" (que abarca las partes del cuerpo, formas y cualidades, los usos del tiempo y el espacio), y en mi perspectiva, a la "descripción del estilo" de un género. Aunque cabe aclarar que además de las variables habituales de análisis del movimiento, en mi caso también consideré fundamental incorporar las posturas e imagen corporal, así como los vínculos con la música, los contenidos discursivos, recursos visuales y escenográficos, influenciada por la perspectiva de la performance que busca destacar la interrelación ente los distintos lenguajes expresivos.

En lo que refiere a la estructuración de las danzas, los modelos influenciados por la lingüística fueron los que más contribuyeron a precisar este tipo de análisis, llegando a producir verdaderas gramáticas del movimiento, que suelen insumir una gran cantidad de tiempo para efectuar las tareas de notación y descripción. Como ha señalado Royce (1978: 72-76), este tipo de estudios permite documentar y analizar en detalle los cambios producidos en una danza, ya sea por sus transformaciones históricas, variaciones regionales o individuales, o por los cambios efectuados para su puesta en escena en diferentes contextos; asimismo, han permitido explorar las categorías y teorías nativas, por ejemplo, cómo se segmenta el movimiento y cuáles son las reglas (no siempre explícitas) para combinarlos. Por mi parte, agregaría que esta perspectiva también ha sido un valioso instrumento para la documentación de las danzas étnicas o folklóricas que estaban siendo aceleradamente transformadas o dejándose de practicar, y también ha servido para su posterior transmisión en ámbitos educativos o para su difusión en espectáculos. Asimismo, por el alto grado de formalización y generalidad que implican ciertos modelos, como por ejemplo el de Williams, han permitido efectuar comparaciones interculturales entre algunos tipos de movimientos. No obstante estas aplicaciones específicas, encontramos que en otros casos, no siempre resulta imprescindible producir descripciones estructurales tan detalladas de los movimientos, pues como señala Royce (1978:72), nos hallamos ante la situación de una descripción que "provee más información de la que es necesaria para un problema en particular". En este sentido, coincido con la autora en que la descripción estructural no debería convertirse en un fin en sí mismo, sino en una base sobre la cual construir el análisis. Cabe recordar aquí que el uso generalizado de las filmaciones como método de documentación, también incidió en que para efectuar un estudio antropológico de determinadas danzas, no siempre resulte estrictamente necesario recurrir a notaciones como las de Laban o a complejas descripciones estructurales.

En este primer nivel de análisis centrado en la descripción, mi propuesta también incluye las percepciones sensoriales, las emociones y los significantes que los performers y su audiencia asocian a cada género (Citro 1997, 2009). Cabe agregar que Novak (1990) fue una de las primeras autoras que destacó la importancia de estudiar cómo cada forma de danza y los modos de transmitirla promoverían determinadas sensaciones, afectando sutilmente los modos de percepción. En mi caso, he intentado enfatizar que la descripción de las formas que adquiere el movimiento y la manera en que se estructura una danza, debe complementarse con la descripción de la experiencia sensible y significante que promueve en sus performers y audiencia, pues toda experiencia humana implica un continum entre movimiento-sensorialidad-sentimientos-significación que si bien es posible escindir analíticamente, no siempre sería aislable experiencialmente. Reflexionado sobre las bases experienciales de mi perspectiva teórica, pienso que mi

formación como performer en técnicas corporales que trabajaban desde la improvisación a partir de sensaciones e imágenes fuertemente emotivas (como la expresión corporal, la danza-teatro, el Butoh), así como mi trabajo antropológico sobre performances rituales que se caracterizaban por intensificar las sensaciones y emociones, incidió en que haya elegido focalizar en estos aspectos. Fue a partir de estos intereses temáticos, que además de mi formación antropológica consideré necesario indagar en la filosofía y el psicoanálisis, y fui fuertemente influenciada por la fenomenología de Merleau-Ponty (1993) y su reapropiación antropológica en autores como Csordas (1993) -con sus conceptos de corporización y modos somáticos de atención- y más recientemente por las ideas de Damasio (2008) que, desde el campo de las neurociencias, ligan cuerpo, emoción y cognición.

En relación con la significación de los movimientos, los mencionados trabajos de Hanna (1977) y, especialmente, los posteriores de Feld (1994), Lowel Lewis (1992) y Turino (1999) que retoman el marco de la semiótica de Peirce, han sido fundamentales para profundizar esta perspectiva, pues problematizan los modos generalmente indexicales e icónicos pero a veces también simbólicos, en que los movimientos pueden significar determinados sentidos. En una línea similar, en un trabajo anterior (Citro 1997), discutí la operatividad de la distinción entre "informar" y "comunicar" (Allwood 1995), en el campo de lo corporal, diferenciando si se trata de movimientos que poseen o no una significación intencional para un otro, los grados de codificación que presentan, y la referencialidad o indexicalidad metapragmática (Silverstein 1976) que implican. Más recientemente, con otra colega, también aplicamos el marco de Peirce y Turino para un análisis musicológico y coreográfico de los cantos-danzas tobas (Citro y Cerletti 2009).

Para finalizar, en lo que refiere a las técnicas de investigación que permitirían describir una danza y sus correlaciones con el movimiento cotidiano, además de las habituales entrevistas antropológicas, métodos de notación y filmación, están los modos que hoy suelen denominarse "participación observante" (Wacquant 2002), o muchos años antes "antropología personal" (Pocok, citado por Blacking 1977:7), que implica que el antropólogo utilice su propio cuerpo como herramienta de investigación, en este caso, intentando aprender la danza que estudia. [6]

3.2. Explicar las danzas I: Por qué hemos llegado a movemos así…

Los primeros intentos para explicar por qué las danzas implican la selección de determinadas formas de movimiento y la exclusión de otras, consistieron en rastrear sus antecedentes históricos así como sus posibles relaciones con danzas similares, de la misma región o de otras más alejadas. Así, los primeros modelos provenientes del folklore y la antropología se interesaron por trazar las líneas de difusión histórica y geográfica. Tal es el caso de Kurath (1960), que luego de los análisis más descriptivos, proponía un último nivel de análisis que consistía en efectuar comparaciones entre

6 En relación con la participación del investigador, ya el modelo de Kaeppler sugería como técnica que el etnógrafo ejecute las danzas. Aunque esta autora aclaraba que no era necesario aprender a realizar correctamente cada danza, con todas las variaciones y géneros, pues eso llevaría mucho tiempo, sino que alcanza con ir recibiendo correcciones acerca de lo que esta "mal", lo "diferente", lo inaceptable (Kaeppler 1972: 174).

danzas de diversos pueblos o del mismo en diferentes momentos, para abordar problemas de "difusión", "transculturación", "cambio" y "continuidad" [7]. El problema de estos primeros enfoques es que muchas veces se hacia difícil trazar estas relaciones de manera fehaciente con los datos existentes, y además, se tendía a supeditar esos datos a esquemas evolutivos o difusionistas previos de carácter más general, que fueron cada vez más cuestionados por la antropología sociocultural.

Además del interés inicial por la evolución de los géneros y los contextos en que se difunden, algunos trabajos comenzaron a indagar en los posibles vínculos entre los movimientos de las danzas y los usos cotidianos del cuerpo dentro de una cultura, buscando también similitudes y diferencias. Es esta una preocupación que ya se encontraba presente en los primeros antropólogos norteamericanos interesados por la danza, como Franz Boas, Gregory Bateson y Margaret Mead. Así, por ejemplo, Bateson y Holt (1942) elaboraron hipótesis sobre las correlaciones entre la danza, el movimiento en las actividades rutinarias, y el temperamento de un grupo cultural, planteando que la danza representa la intensificación del comportamiento cotidiano. Tiempo después, los análisis de Lomax también trataron de hallar correlaciones entre manifestaciones expresivas y estructuras socioculturales, aunque en una perspectiva comparativa de escala mucho mayor, lo cual se aprecia tanto en su método de análisis para los cantos, denominado "cantométrica" (1962), como en la "coremétrica" (1968) para la danza. El modelo de Lomax fue tempranamente criticado por Kaeppler (1978) y Kealiinohomoku (1979), pues las correlaciones se establecían de manera mecánica, en función de unas pocas variables analíticas y con el objeto de construir secuencias evolutivas cuya base empírica, además, fue muy cuestionada.

Como vimos, en los trabajos más recientes cómo los de Feld, Novak o Lowel Lewis, estos vínculos ente movimiento corporal dancístico y cotidiano se estudian recurriendo al concepto de "estilo" y, específicamente, a los aspectos indexicales e icónicos del movimiento. En varios trabajos latinoamericanos, en cambio, encontramos que estas relaciones se han planteado más desde un paradigma sociológico que comunicacional; así, recurren a conceptos como el de habitus de Bourdieu (1980) -en Citro (1997, 2003, 2009), Benza (2000), Mora (2011)-, o a los foucaultianos de "genealogía", "técnicas de sí" o "tecnologías corporales" – en Islas (1995), Citro (2003, 2009), Citro, Aschieri, Mennelli y equipo (2009). Cabe aclarar que Islas sitúa dentro de su primer nivel de análisis, el "cómo se mueven", la tarea de "localizar los usos diferenciales cotidianos y extracotidianos dancísticos" (sus niveles de unidad y diferencia); mientras que su propuesta genealógica de análisis del movimiento diferencia entre el afuera y el adentro. Tomaré aquí los primeros, los aspectos externos del movimiento, que corresponden al análisis del "tejido organizativo que moviliza el entrenamiento y/o sus productos" y sus "modos de distribución y consumo", es decir: "los grados de determinación externa del movimiento", "el juego de poder con el exterior social" (Islas, 1995: 232-233).

Islas es investigadora de CENIDI-Danza de México (Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza), se formó en filosofía, psicomotricidad y psicología social (lo cual, como veremos, probablemente la halla impulsado a focalizar en los "aspectos internos del movimiento") y también es docente, bailarina y coreógrafa en el ámbito de la danza contemporánea, lo cual seguramente

7 Hasta hace poco tiempo, esta perspectiva histórico-geográfica siguió dominando en muchos estudios folklóricos y también en la historiografía del ballet clásico y la danza contemporánea de Argentina.

incidió en la importancia que otorga al análisis de las posibles diferenciaciones entre entrenamiento y producto, así como a las formas en que éstos se implementan socialmente, es decir, cuáles son las tácticas distributivas, organizativas y los procesos de consumo de los entrenamientos y productos dancísticos, quienes los efectúan y a quiénes están dirigidos (op.cit. 234-236). De hecho, otro de los modelos analíticos que por la misma época analiza estos aspectos, es el de Novack, que también proviene del ámbito de la danza contemporánea, tanto como performer e investigadora. Esta autora propone analizar: el arte (estructuras coreográficas, estilos de movimiento, técnicas de danza), las instituciones (locales, nacionales, globales) en las cuales es practicada y ejecutada, y aquellos que participan en la danza como performers, productores, espectadores y críticos (Novack 1990: 181). En una línea similar, los trabajos de Bourdieu (2003) sobre el campo artístico han sido utilizados en muchos estudios sobre danza para comprender el funcionamiento institucional y estas dimensiones organizativas y distributivas, tal es el caso Turner, Wainwright y Williams (2006), o los ya mencionados de Benza, Mora y también Greco (2008).

Por último, dentro de estas perspectivas genealógicas, nos interesa destacar el aporte de los investigadores de los folklores de Europa central y del Este. Como ya adelantara, estos autores focalizaron en los aspectos históricos personales de los performers, indagando en sus historias de vida, sus procesos de socialización más generales en una determinada comunidad y específicamente en estilos dancísticos, sus carreras profesionales, etc. (Felföldi 2005: 28-29). Así, al enfatizar en los aspectos procesuales de la recreación y la improvisación de las danzas tradicionales, contribuyeron a destacar el dinamismo cultural y la creatividad personal y grupal de los bailarines, como aspectos insoslayables de los estudios folklóricos.

Así como el modelo de Islas se organizó en torno a la metáfora espacial del afuera y el adentro, el mío se estructuró en torno a la metáfora procesual, focalizando en los antecedentes y en las consecuencias o efectos de la práctica de una danza. Considero que este interés por los aspectos procesuales y las consecuencias sociales de las danzas, se basó, por un lado, en que hasta ese momento, mis investigaciones de campo referían a prácticas dancísticas ritualizadas, que no se hallaban profesionalizadas y que no diferenciaban entre el entrenamiento y el producto, como eran las danzas rituales de los indígenas del Chaco argentino (Citro 2000, 2003), o las manifestaciones corporales de los jóvenes, denominadas pogo, en ciertos recitales de rock (Citro 1997). Asimismo, esto me llevó a una formación teórica más fuertemente influenciada por los estudios sobre el ritual y la performance.

Resumiré brevemente mi propuesta teórico-metodológica para este segundo nivel de análisis. Parto de considerar que todo género performático, a lo largo de su historia y de su difusión en distintos contextos sociales, se transforma en mayor o menor medida, no sólo en los rasgos estilísticos sino también en las significaciones, sentimientos y valores con que se los inviste, y que inciden en su legitimación (o deslegitimación) social, y en este proceso de transformación, suelen ser fundamentales las conexiones que sus performers van estableciendo con otros géneros y prácticas culturales. Así, retomando la perspectiva de la intertextualidad y el dialogismo de Bajtin y Voloshinov, me interesó destacar cómo todo género se construye con relación a otros, recurriendo a diversos grados de maximización o minimización de estos vínculos y, a partir de los conceptos

de textualidad y entextualización de Hanks, enfaticé en la capacidad de los géneros, o de algunos de sus rasgos, para des-contextualizarse y re-contextualizarse en otros. En consecuencia, sostuve que en los géneros performáticos es posible detectar ciertas marcas (ya sea en el estilo, estructuración o en las sensaciones, emociones y significaciones asociadas), que evidencian conexiones con otros géneros y prácticas histórico-sociales, y como veremos en el próximo apartado, es justamente en las formas que los sujetos se apropian de estas marcas (des-contextualizándolas y re-contextualizándolas, combinándolas, resignificándolas, enmascarándolas), donde pueden develarse parte de sus posicionamientos sociales más amplios y también sus intentos por legitimarlos o modificarlos.

En síntesis, a partir de lo que considero como un movimiento analítico de distanciamiento-observación, propuse un análisis genealógico de los géneros que incluyó:

a) Sus transformaciones a partir de las relaciones con otros géneros performáticos, practicados tanto por los mismos performers como por otros grupos sociales con los que se han relacionado a lo largo de su historia [8].

b) Las relaciones con otras prácticas y discursos socioculturales de los performers y de los grupos con los que se han vinculado. Aquí es donde se evalúa no sólo la incidencia de los habitus de los performers, según han sido socializados en su vida cotidiana, sino también la influencia de sus posiciones identitarias y los discursos ideológicos que involucran (en lo que refiere a adscripciones etnico-raciales, de edad, clase, género, etc.).

c) Las condiciones económico-políticas en las que se produjeron las transformaciones situadas en a) y las relaciones identificadas en b).

Para analizar la incidencia de estos antecedentes en los géneros, propuse indagar en posibles continuidades, apropiaciones selectivas, transformaciones, rupturas o abandono de rasgos estilísticos, formas de estructuración, percepciones, emociones y significantes asociados. No obstante, a partir de que accedimos a los trabajos de Islas y, paralelamente, en la medida en que en nuestro equipo de investigación comenzamos a abordar danzas que se enmarcaban en distintos tipos de performances (rituales, espectáculos, concursos, festivales, clases, ensayos) y se practicaban en contextos e instituciones muy disímiles, advertimos sobre la importancia de incorporar más decididamente en nuestros análisis los aspectos organizativos que señalaba Islas. Por tanto, hoy considero que los tres ejes de análisis genealógico propuestos en mi modelo inicial, no deberían restringirse sólo al género en sí mismo, sino también a sus formas de distribución y consumo, pues cada vez más, incluso en el ámbito de las denominadas "danzas rituales", los géneros se ven transformados por los modos en que se los aprende y se los difunde o consume en diferentes situaciones y contextos. [9]

[8] Aquí hay que tener en cuenta no solo los procesos de hibridación que llevan a incorporar elementos estéticos de otros géneros sino también la necesidad de diferenciarse de ellos, rechazando o invisibilizando otros rasgos, según los grupos sociales que los practiquen.

[9] Para dar un ejemplo, las danzas rituales de los tobas que comencé a estudiar a fines de los ´90, hoy atraviesan importantes transformaciones, pues los grupos de jóvenes actualmente se juntan a "ensayar", previamente a su participación en los rituales de las iglesias indígenas, sus coreografías circulan a través de la compra-venta de DVD elaborados por cada grupo, y participan de festivales religiosos que congregan a los conjuntos dancísticos y musicales de diferentes iglesias. En los últimos años, la extensión de la luz eléctrica a muchas comunidades rurales y la creciente presencia de televisores y reproductores de Dvds en las casas, está generando importantes transformaciones en las estéticas y los modos de transmitir y difundir estas danzas.

3.3. Explicar las danzas II: Qué consecuencias tiene que nos movamos así

Los primeros análisis antropológicos de las danzas focalizaron en las funciones sociales que éstas cumplían. No obstante, si bien autores como Evans-Pritchard, Franz Boas, Gregory Bateson y Margaret Mead, efectuaron análisis de las funciones sociales de las danzas, no solían describir las formas que estas adquirían [10]. Como ha señalado Spencer (1985), muchas de estas teorías asignaban, especialmente a las danzas rituales, funciones catárticas o como "válvula de seguridad", pues sostenían que estas danzas permitían liberar emociones y/o fuerzas sexuales objeto de represión en la vida cotidiana -como en algunos análisis de Bateson (1990 [1958]) y Gluckman (1978)-, que posibilitan una "compensación" de los intensos controles sociales cotidianos -Mead (1993 [1939])-, o que permitían canalizar las fuerzas sexuales dentro de canales socialmente inofensivos" (Evans-Pritchard, 1975 [1928]: 170).

Posteriormente, Kurath, Shy y Rust (citadas por Royce 1977: 79) intentaron crear tipologías más amplias sobre las diferentes funciones que podían cumplir las danzas, y siguiendo el marco propuesto por Parsons, se resumieron las funciones en cuatro grandes tipos: "mantenimiento de los patrones y administración de las tensiones, adaptación, cumplimiento de metas e integración". Las críticas a estos modelos tipológicos suelen remarcar que una danza, usualmente, puede involucrar más de una función o finalidad social, que algunas de estas funciones son más visibles que otras (y que por ende, conocerlas dependerá de los métodos de análisis empleados) y que varían a través del tiempo, según las coyunturas y situaciones socio-culturales específicas. No obstante la validez de estas críticas, cabe recordar que fueron estos primeros estudios los que permitieron empezar a pensar las relaciones entre el movimiento corporal y las consecuencias que éste posee en el marco de las relaciones sociales más amplias. De hecho, esta orientación es la que ha sido reelaborada en muchas etnografías posteriores sobre danzas, aunque promoviendo perspectivas procesuales más complejas que destacan la multiplicidad de fines o estrategias sociales (que incluyen la competición, el establecimiento de límites y las disputas entre grupos), así como su variabilidad en el tiempo, según los contextos y las relaciones de poder involucradas entre los distintos participantes. Como vimos, especialmente las etnografías que a partir de los ´90 se centran en los aspectos políticos de las danzas, advierten sobre los procesos de legitimación y disputa que se dirimen en y a través de ellas.

En lo que refiere a los múltiples impactos de una danza, considero que el trabajo de Islas tiene el mérito de ahondar en la relación entre movimiento y subjetividad, ámbito que justamente fue menos explorado en mi propuesta metodológica inicial, más preocupada por el rol de la danza en la eficacia de los rituales, en la construcción de las posiciones identitarias y en las disputas sociales que implicaba, temas usuales en los antropólogos que estudiamos danzas étnicas o folklóricas vinculadas a grupos o tradiciones culturales específicas. En contraste, el modelo de Islas parece estar pensado desde una perspectiva más atenta a los entrenamientos en diferentes técnicas de danza que hoy se practican en las ciudades occidentales (aunque estas hoy incluyen, cabe recordar, diversas técnicas orientales que la autora incluso cita como ejemplo). Así, Islas se pregunta especialmente por el tipo de relación entre los individuos y su cuerpo que

10 En 1944, Franzisca Boas organizó en New York un seminario titulado The Function of Dance in Human Society, que sería publicado en 1972, y en el cual se incluyen trabajos de algunos de estos autores.

genera una determinada forma de moverse, analizando: los modos de codificación del movimiento (abierta o cerrada), las maneras en que se lo implanta (si se pone el acento en el automatismo de la respuesta motriz o en la plasticidad del ajuste, en un ritmo colectivo impuesto desde el exterior o en el propio ritmo individual) y los márgenes que permiten a la propia iniciativa y creatividad; todo lo cual promueve determinados modos de auto-gobernabilidad y de conciencia (modos de relacionarse consigo mismo), que involucran aspectos éticos y políticos (1995: 237-239).

Una vez más, el trabajo de Islas y el intercambio en nuestro grupo de investigación, nos llevaron a incluir no sólo los aspectos organizativos antes mencionados sino también a prestar una mayor atención a estas dimensiones subjetivas [11]. Así, en mi perspectiva teórico-metodológica actual, este tercer nivel de análisis corresponde a lo que denomino movimiento de síntesis, en tanto propone un nuevo acercamiento para intentar develar cómo la práctica reiterada de un género performático, ya genealógicamente situado, impacta en la vida social y en la subjetividad de los performers. A partir de estas reformulaciones, proponemos indagar en las posibles consecuencias o impactos de un género performático, teniendo en cuenta los siguientes niveles de análisis:

a) El contexto de las performances y/o instituciones en las que se practica y difunde. Por ejemplo, examinado cómo el género performático se vincula con otros géneros practicados en esos contextos, los fines o propósitos que los atraviesan, si vehiculizan estrategias de legitimación o disputas entre grupos, etc.
b) Las relaciones sociales más allá de estas performances o instituciones. Explorando las posibles consecuencias que la práctica de un género performático posee en la reproducción, legitimación, redefinición o transformación de las posiciones identitarias (étnico-raciales, de género, clase, edad, o incluso políticas, religiosas, etc.) de los performers que atraviesan sus relaciones sociales cotidianas.
c) La subjetividad de los performers. Analizando la posible incidencia de la práctica de un género performático en las trayectorias personales, en la percepción de la propia imagen corporal y la de los otros así como en las significaciones y valoraciones otorgadas a las experiencias corporales y a la relación consigo mismo.

Reflexiones Finales: Nuevos movimientos para abrir nuevos caminos

Como sostuve al inicio, la intención que impulsó esta genealogía fue aportar a una reflexión teórico-metodológica que permita afrontar los desafíos que hoy nos imponen el estudio de distintos géneros dancísticos. Considero que esta mirada genealógica es la que nos habilita para un ejercicio analítico comparativo mayor, capaz de evaluar las diferentes facetas de las danzas que cada autor contribuyó a explicar, y los métodos que aportaron para tal fin, con sus luces y sus sombras. De este modo, uno espera no recaer en los desaciertos o aspectos críticos de las teorías del pasado, pero tampoco olvidar los aportes de quienes nos antecedieron en esta tarea de reflexionar sobre las danzas. En este sentido, pienso que sólo después de ejercer estos movimientos reflexivos hacia el pasado, encarnados en las voces y los cuerpos de nuestros predecesores, es que podremos seguir caminando hacia el futuro con pasos más confiados, ensayando distintos pasos metodológicos hasta alcanzar alguna síntesis siempre provisoria, que a su vez dará lugar a nuevos movimientos.

[11] La indagación de los aspectos subjetivos, por ejemplo, nos llevó a estudiar los procesos de entrenamiento como "técnicas de sí" o "tecnologías del yo", retomando los últimos trabajos de Foucault (1996) –en Citro, Aschieri, Menneli y equipo (2009).

Para finalizar, retornaré entonces sobre tres cuestiones que han surgido en esta genealogía y sobre las que quisiera sumar unas sucintas reflexiones, las cuales más que "concluir" se proponen "abrir" caminos, a través de nuevos movimientos de indagación y debate. En primer lugar, es notoria la imbricación entre praxis y teoría que se aprecia en las biografías de muchas antropólogas y antropólogos de la danza, quienes practicaron las danzas que estudiaron u otros géneros. Podría decirse entonces que la antropología de la danza es una de las sub-disciplinas antropológicas que más tempranamente demostró, desde su misma práctica, que el conocimiento es una actividad inevitablemente corporizada, intentando superar así la herencia del dualismo cartesiano que llevó a concebir al cuerpo y los sentidos como un obstáculo para el razonamiento. No obstante, esta conjunción de teoría y práctica solo se visibilizó en los inicios, con autoras como Gertrude Kurath (1960) que recomendaba fervientemente la doble formación en antropología y danza , o ya más recientemente en los estudios de los ´90, cuando las autoras comenzaron a explicitar e incorporar más decididamente su propia experiencia dancística como parte de la reflexión antropológica. En el ínterin, sin embargo, estos nexos fueron en cierta forma invisibilizados en los textos antropológicos, probablemente porque no serían muy bien acogidos en una subdisciplina que aún estaba luchando por su legitimación institucional, y en el contexto de una academia en la que aún no se habían difundido los debates sobre el rol de la corporalidad y la experiencia personal e histórica del etnógrafo en la construcción del conocimiento antropológico .

Una segunda cuestión vinculada a este punto, es el predominio de mujeres en esta subdisciplina. Seguramente, la asociación preponderante de la danza con lo femenino en la modernidad occidental, especialmente en las formas académicas que se inician con el ballet clásico, incidió en que sean aquellas bailarinas mujeres las que más se decidieron a impulsar esta área de estudios, a contrapelo de lo que sucedió en otros campos de la antropología, donde la hegemonía de voces masculinas ha sido notoria. Cabe destacar que es en el campo de los estudios sobre danzas folklóricas (que suelen involucrar a ambos géneros sexuales con una similar importancia), o en el de las artes marciales (que tradicionalmente han sido practicadas por hombres), donde hallamos las pocas voces masculinas de académicos, y a la vez performers, dedicados a la danza. No puedo dejar de expresar aquí mi deseo de que esta especie de economía simbólico-epistemológica de los géneros sexuales pueda ampliarse y renovarse en el futuro, y podamos promover una circulación más fluida de las miradas genéricamente situadas, tanto en éste como en otros campos de estudio antropológico.

Finalmente, la tercera y última cuestión a señalar, refiere a los movimientos geopolíticos involucrados en estos recorridos y a sus consecuencias epistemológicas. Los enfoques latinoamericanos de mediados de los `90 que aquí reseñamos, incluían una revisión de los estudios que hasta ese momento se habían efectuado fundamentalmente en las academias anglófonas. No obstante, considero que estos trabajos efectuados desde Latinoamérica, tuvieron la particularidad de sumar a estos debates sus propias reflexiones y problematizaciones, produciendo así nuevas síntesis que se transformaron en propuestas teórico-metodológicas específicas. En este sentido, esta producción teórica parece marcar el inicio de un auspicioso giro en las geopolíticas que han venido atravesando este campo disciplinar. En efecto, por mucho tiempo, en cierta división del trabajo intelectual (que no por azar se asemeja a la económica), los antropólogos latinoamericanos quedamos situados en el lugar de proveedores de casos, campos de estudios o documentaciones etnográficas, a la manera de materias primas que, gracias a la reflexión teórica de los académicos de los países centrales, eran utilizadas luego para producir enfoques teóricos-metodológicos, los cuales, a su vez, nos veríamos impulsados a consumir, utilizándolos para analizar nuestros casos. Así, siguiendo la metáfora de la danza, me atrevería a decir que en estos movimientos de saberes, es

como si a los académicos de las periferias nos hubiera tocado aportar los cuerpos, y a los centrales, la dirección coreográfica. No obstante, en un contexto en el que las comunicaciones entre académicos y performers circulan cada vez más fluidamente y en el que las perspectivas poscoloniales nos impulsan a reflexionar sobre el posicionamiento geopolítico desde el cual se producen los saberes, no será ingenuo esperar que los debates en esta y otras subdisciplinas se nutran, cada vez más, de las diversas y variadas voces de las antropologías del mundo. Es mi intención entonces que este trabajo sea un aporte al intercambio entre las distintas antropologías de las danzas, comenzando al menos un primer diálogo entre algunas de las voces anglófonas y latinoamericanas que intentamos comprender cómo y por qué bailamos, a pesar de que para hacerlo, aún sigamos utilizando palabras que tal vez nunca nos resulten suficientes para narrar la efímera y habitualmente gozosa experiencia de los cuerpos en movimiento.

Bibliografía

- ALLWOOD, Jens (1995). *An activity based approach to pragmatics. Gothenburg papers in theorical linguistic* 76, Göteborg: University of Göteborg.
- BATESON, Gregory (1990) Naven. Un ceremonial Iatmul (1958), Madrid: Júcar Universidad.
- BENZA, Silvia (2000). *Producción cultural en un contexto migratorio: la práctica de danzas folklóricas peruanas en la Ciudad de Buenos Aires*. Cuadernos de Antropología Social 12: 211-224. Universidad de Buenos Aires.
- ---------- (2005). *Transmisión de géneros dancísticos en la migración: nuevos criterios de demarcación identitaria frente a la dilución del contexto territorial nacional peruano*. Cuadernos de Antropología Social 22: 189-200.
- BLACKING, John (1977). *Towards an anthropology of the body", en John Blacking* (ed.), The anthropology of the Body, London,: Academic Press, 1-28.
- BOURDIEU, Pierre (2003). *Creencia artística y bienes simbólicos. Elementos para una sociología de la cultura.* Córdoba, Buenos Aires: Aurelia Rivera.
- BROWNING, Bárbara (1995). *Samba. Resistance in motion.* Bloomington ans Indianápolis, Indiana University Press.
- COMAROFF, Jean (1992). *Bodily Reform as Historical Practice.* West View Press: The University of Chicago Press.
- CITRO, Silvia (1997). *Cuerpos Festivo-Rituales: un abordaje desde el rock.* Tesis de Licenciatura, Departamento de Ciencias Antropológicas, Fac. de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- ---------- (2000) *El cuerpo de las creencias.* Suplemento Antropológico XXXV (2): 189-242.
- ---------- (2003). *Cuerpos Significantes: Una etnografía dialéctica con los toba takshik.* Tesis doctoral en Antropología, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- ---------- (2009). Cuerpos Significantes. Travesías por los rituales tobas. Buenos Aires: Biblos.
- ---------- (ed.) 2011a. *Cuerpos Plurales. Antropología de y desde los cuerpos.* Colección Culturalia. Buenos Aires: Editorial Biblos
- ---------- (ed.) 2011b. *Cuerpos en movimiento. Técnicas corporales y danzas en perspectiva intercultural.* Colección Culturalia. Buenos Aires: Editorial Biblos (en prensa)
- ---------- y equipo (2007). *Cuerpo y multiculturalismo en las artes de la performance*" 6º Encuentro del Instituto Hemisférico de Performance y Política.Corpolíticas en las Américas: Formaciones de Raza, Clase y Género. Buenos Aires, 8 al 17 de junio de 2007, http://www.hemi.nyu.edu/bb/phpBB2/viewtopic.php?t=1562

- ---------- y Adriana Cerletti (2009). *Aboriginal dances were always in rings... Music and dance as a sign of identity in the Argentine Chaco*, en co-autoría con Adriana Cerletti. Yearbook for Traditional Music 41: 138-165, International Council for Traditional Music.
- ---------- Patricia Aschieri, Yanina Mennelli y equipo (2009). *Cuerpos Plurales. Performances* orientales, afro y amerindias en los circuitos culturales públicos y privados de Buenos Aires y Rosario". VIII Reunión de Antropología del Mercosur, Edición en CD.
- CSORDAS, Thomas (1993). *Somatic Modes of Attention*. Cultural Anthropology, 8 (2): 135-156.
- DIAZ BENAVIDES, Daniel (2009). Danza, Ciencia e Historia. Lima: Escuela Nacional Superior de Folklore José María Arguedas.
- EVANS-PRITCHARD, E. E. 1975 (1928). *"La danza". En: La mujer en las sociedades primitivas,* pp. 168-185. Barcelona: Península.
- FARNELL, Brenda (1999). *Moving Bodies, Acting selves.* Annual Review Anthropology 28: 341-373
- ---------- (2001). *Human action sign in Cultural Context. The Visible and the Invisible in Movement and Dance.* Lanham, Maryland, and London: The Scarecrow Press.
- FELD, Steven & Aaron FOX (1994). *Music and Language.* Annual Review of Anthropology, 23: 25 -53.
- FELD, Steven (1994). *Aesthetics as iconicity of style (uptown title)*; or, (downtown title) *"Lift up-over sounding": geeting into the Kaluli groove",* en Charles Keil and Steven Feld (eds.), Music Grooves, Chica¬go, The University of Chicago Press, 109-150.
- FELFÖLDI, Lázsló (2005). "Considerations and Problems in Performer-Centered Folk Dance Research." In Dance and Society, ed. Elise Ivancich Dunin, Anne von Bibra Wharton, and László Felföldi, 24–32. Budapest: Akadémiai Kiadó, European Folklore Institute.
- FOUCAULT, Michel (1996),[1982] Hermenéutica del sujeto. Buenos Aires: Altamira.
- GLUCKMAN, Max (1978). *Política, Derecho y Ritual en la sociedad tribal.* Madrid: Akal.
- GRECO, Lucrecia (2008). *La capoeira es del pueblo, es nuestra Sobre habitus y técnicas corporales*. IX Congreso de Antropología Social. Posadas, Argentina, 5 al 8 de agosto de 2008. Edición en CD.
- HANNA, Judith (1977). *To dance is human,* en John Blacking (comp.), *The anthropology of the Body,* London: Academic Press, 211-232.
- ---------- (1983). T*he Performer-Audience Connection: Emotion to Metaphor in Dance and Society.* Austin: Univ. Texas Press.
- ---------- (1999). *Partnering Dance and Education: Intelligent Moves for Changing Times.* Champaign, IL: Human Kinetics Press. Forthcoming Korean translation: Jungdam
- ---------- (2006). *Dancing for Health: Conquering and Preventing Stress.* Lanham, MD: AltaMira Press.
- KAEPPLER, Adrienne (1972). Method and theory in analysing dance structures with analysis of the Tongan dance. Ethonomusicology, 16: 173-217.
- ---------- (1978). Dance in anthropological perspective. Annual Review of Anthropology 7: 31-49.
- ---------- (1991). *American approaches to the study of dance.* Yearbook for Traditional Music. Vol 23
- ---------- (2001). *Visible and Invisible in Hawaiian dance.* En Farnell, B. (ed.) Human action sign in Cultural Context. The Visible and the Invisible in Movement and Dance, pág. 31-43. Lanham, Maryland, and London, The Scarecrow Press.
- ---------- (2003). *An Introduction to Dance Aesthetics.* Yearbook for Traditional Music 35: 153–62.
- KEALIINOHOMOKU, Joann (1967). *Hopi and Polynesian Dance: A Study in Cross-Cultural Comparison.* Ethnomusicology 11: 343-368

- ---------- (1979). *Dance and Human History. A film by Alan Lomax.* Ethnomusicology 23: 169-176.
- KURATH, Gertrude (1960). *Panorama of dance Ethnology.* Current Anthropology 1 (3): 233-254.
- LABAN, Rudolph (1958), *El dominio del movimiento.* Buenos Aires: Fundamentos.
- LOMAX, Alan (1962). *Song, structure and social structure.* Ethnology 1(4): 425-451.
- ---------- (1968). Folk Song Style and Culture. Am. Assoc. Adv. Sci.
- LOWELL LEWIS, J. (1992). *Ring of liberation. Deceptive Discourse in Brazlian Capoeira.* Chicago and London: University of Chicago Press.
- MEAD, Margaret (1993). Adolescencia y cultura en Samoa (1939), Buenos Aires: Planeta-Agostini.
- MENDOZA, Zoila. (1999). *Genuine but Marginal: Exploring and Reworking Social Contradictions Through Ritual Dance Performance*. Journal of Latin American Anthropology Vol. 3 No.2 pp. 86-117.
- MERLEAU-PONTY, Maurice (1993). *Fenomenología de la percepción* (1945), Buenos Aires: Planeta.
- MORA, Sabrina (2011). *El cuerpo en la danza desde la antropología. Prácticas, representaciones y experiencias durante la formación en danzas clásicas, danza contemporánea y expresión corporal.* Tesis de Doctorado en Antropología, Universidad de La Plata.
- NESS, Sally (1992). Body, movement, and culture. Kinesthesic and visual symbolism in a Philipine community. Universty of California Press.
- NOVACK, Cynthia (1990) .*Sharing the dance. Contact Improvisation and American Culture.* The University of Wisconsin Press
- PINSKI, Cinthya (2010). *Fusión en nuestro camino. Una etnografía con la Compañía de Danzas Judeo-Argentina Darkeinu.* Tesis de Grado en Antropología, orientación sociocultural. Facultad de Filosofía y Letras, UBA.
- REED, S. A. (1998). *The poetics and politics of dance*. Annual Review Anthropology 27: 503-532.
- ---------- (2002). *Performing Respectability:* The Berava, Middle Class Nationalism and the Classicization of Kandyan Dance in Sri Lanka. Cultural Anthropology 17 (2): 246-277.
- RICOEUR, Paul (1982). *"Palabra y Símbolo"; "Explicar y Comprender"*, en Hermenéutica y acción. *De la hermenéutica del Texto a la Hermenéutica de la Acción,* Buenos Aires: Docencia, 7-25 y 75-93.
- ---------- (1999). *Freud: una interpretación de la cultura* (1965), México, Siglo XXI.
- ROYCE, Anya Peterson (1977). *The Anthvopology of Dance.* Bloomington: Indiana U niv. Press.
- SAVIGLIANO, Marta (1995). *Tango and the Political Economy of Passion.* Colorado and Oxford, Westview Press.
- SILVERSTEIN, Michel (1976). *Shifters, Linguistic, Categories, and Cultural Description,* en Keith Basso y Henry Selby (eds.) Meaning in Anthropology, Albuquerque, University of New Mexico, 11-55.
- SPENCER, Paul (1985). *Introductions: Interpretations of the dance in anthropology,* en Paul Spencer (ed.), Society and the dance. T*he social anthropology of process and performance,* Cambridge: Cambridge University Press, 1-46.
- TURINO, Thomas (1999). *Signs of Imagination, Identity, and experience: A Peircian Semiotic Theory for Music.* Ethnomusicology, 43 (2): 221-255.
- TURNER, Bryan, Steven Wainwright y Clare Williams (2006). V*arieties of habitus and the embodiment of ballet"* Qualitative Research; vol. 6, nº 4. London, Sage.
- WACQUANT, Louis (2002). *Corpo e alma: notas de aprendiz de boxe.* Río de Janeiro: Relume Dumará.
- WILLIAMS, Drid. (2001). *Space, Intersubjectivity, and the Conceptual Imperative: here Enographic Cases*, en Farnell, B. (ed). *Human action sign in Cultural Context*. *The Visible and the Invisible in Movement and Dance.* Lanham, Maryland, and London, The Scarecrow Press, pág. 44-81
- ---------- (2004). *Anthropology and the Dance. Ten lectures.* Urbana and Chicago, University of Illinois Press.

Música, socialidad y movilización

José Luis Grosso
Doctor en Antropología Social, Universidad de Brasília, Brasil.

Resumen

En el marco de un proyecto de investigación formulado por un equipo conformado por académicos, músicos, bailarines, artistas plásticos y dramáticos, militantes de movimientos sociales y actores locales, se propone la indagación sobre lo que la música genera y lo que genera música en el Norte de Argentina en contextos de celebración familiar, encuentro de amigos, fiesta vecinal o barrial, encuentros de movilización social y procesos organizativos comunitarios. Los conceptos de "semiopraxis" y "discurso de los cuerpos" introducen discusiones teórico-metodológicas de especial interés en la investigación.

Palabras claves.- Música - socialidad - movilización colectiva - semiopraxis -discurso de los cuerpos.

Summary

In the context of a research project formulated by a team conformed by academics, musicians, dancers, plastic and dramatic artists, militants of social movements and local actors, this paper question on what the music generates and express in the North of Argentina in familiar celebrations, friends' encounter, local festivities, social mobilizations and organizational community processes. With the concepts of "semiopraxis" and "bodies' discourse" I introduce theoretical and methodological discussions which have an acute interest in this research field.

Key words.- Music - sociability - collective mobilization - semiopraxis -bodies' discourse.

Música, baile y juego constituyen una sociedad sin lenguaje
-pues las pocas palabras que son necesarias para el último
no fundan una conversación
Immanuel Kant 2004 Antropología en sentido pragmático.
Madrid: Alianza (1798; 1772-1773 - 1794-1795). p. 213

Música es otra cosa

Recuerdo la trama metafórica de pies, pisadas, huellas y zapatos cuando Daniel Calmels, en Del sostén a la transgresión (Calmels, 2001), dice: "Entre la pisada, la huella y el pie, siempre está el riesgo de terminar hablando del zapato". La semiopraxis acentúa en la fuerza de las pisadas que hacen los pies dejando huellas, más allá (o más acá) de los zapatos. Historias no contadas, acciones-con-sentido y políticas del andar (De Certeau, 2000) que deambulan en los caminos que no capturan los regímenes de la Lingüística, del Lógos y sus Lógicas que esencializan "el lenguaje" y sus gramáticas, de la Semio-Logía, de la representación, de la objetivación, de la traducción, de la transparente racionalidad argumentativa, en fin, de la Luz: zapatos y más zapatos que aprietan, que quedan grandes, acumulados y amontonados como arsenal de reservas para (im)poner algún orden racional, civilizado e ilustrado al discurso de las danzas interculturales poscoloniales, subalternas y populares, sus pasos oblicuos, su quiebre de la hexis corporal, y sus rebeldes y cíclicamente rebelados territorios de lucha, de añoranza y de residencia. Pies y pisadas para los cuales no hay zapatos que les caiga bien y que se gastan a poco andar: tales son los giros, esquives, quiebres y contragiros en la oscura y veloz carrera simbólica. En todo caso, antes de cualquier sanción del sometimiento, la pregunta por cómo ha sido negada la música.

El cuerpo no existe, es un invento de los zapatos: es decir, de cuestiones de talla y contornos. Lo que hay es pisadas y huellas, marcas oscuras cargadas de sentidos. En todo caso, como dice Jean-Luc Nancy en Corpus: "'Cuerpo' es donde se pierde pie" (respecto del orden lógico-lingüístico del sentido) (Nancy, 2003: 14), donde "el" cuerpo se desbarranca en la materialidad de praxis colectivas, una discursividad ampliada, cósmica, no-antrópica. El cuerpo no existe, tampoco la música, ni el lenguaje: hay ritmos, cadencias e inclinaciones, hay escritos sentidos en la carne, en cerámicas y en la corteza de los árboles, en las figuras, en las cosas enviadas, modeladas, que replican y conversan, nos tocan y nos cuentan sus dramas de fuerzas, de emergencias y destrucciones. Hay una dramática cósmica descalza, sin zapatos, que excede con mucho las industrias cognitivas de "el" cuerpo, "la" música y "el" lenguaje, que operan cual si éstos existieran como fríos datos separados, como algo que pudiera capturarse en-el-"objeto". Nada existe bajo la seriedad del artículo determinado, todo es materia angulando subjetivaciones, discurso de enunciaciones densas y excesivas, nada "humanas", que abren lo inaudito, lo inédito, lo invisible, lo indecible.

El problema está en el artículo que determina: "el", "la", en la imposición de su creencia, que nos coloniza, que da sede al control cognitivo y sus instituciones que encierran interiores. "El cuerpo", "la música", "el lenguaje" existen en la sociedad que cree en ellos y que lo hace poniendo oscuramente bajo control, en la pétrea evanescencia de la creencia dominante [1], el esquivo discurso de los cuerpos que involucra, en una fenomenología radicalizada ("desbarrancada", Grosso, 2009a; Nancy, 2010: parágrafos 27, 29, 42 y 52; Alvaro, 2010: 58-59), seres no-humanos que descolonizan

1 "Y realmente si no existiese tal convicción, los hombres no obrarían, no crearían una nueva historia; o sea que las filosofías no podrían convertirse en 'ideologías', no podrían asumir en la práctica la granítica solidez fanática de las 'creencias populares', que poseen la misma energía que las 'fuerzas materiales'" (Gramsci, 1998: 82).

los supuestos del "sentido de realidad" [2] epistémico, ese sentido común en que descansa y duerme un largo sueño "moderno" la "ciencia", el "conocimiento objetivo", y al que honran nuestros aprontes diligentemente "ilustrados".

Perder pie en el orden lógico-lingüístico del sentido

Más allá del fetiche de "la música", de su domesticación folklorizante en términos tradicionales y regionales, y de su conversión en mercancía audio-visual (a través de las industrias del disco, del espectáculo y del star-system), los cuerpos flexibilizan y quiebran la hexis hegemónica haciendo experiencia colectiva de maneras-de-estar interculturales constitutivas. Es decir, los ritmos, cadencias e inclinaciones en que deambulan sentidos no son ni "la música" de la tradición y la identidad, ni "la música" del espectáculo, el mercado y el consumo. Son otra cosa.

Si los ritmos, cadencias e inclinaciones interculturales han sido colonizados por las políticas culturales del Estado-Nación y por las tecnologías del mercado y del consumo, es porque en ellos hay una potencia de animación, exaltación y agenciamiento de los procesos que amenaza ponerse fuera de control de las economías emotivas, las regulaciones intercorporales y la gestión de lo común hegemónicamente instituidas y naturalizadas. Pero, a pesar de estas coagulaciones ideológicas en las políticas culturales, la socialización primaria nos sigue inscribiendo en esas fuerzas del colectivo, y las movilizaciones y luchas sociales llevan aquellas fuerzas al paroxismo de la manifestación, el levantamiento y la rebelión. Ritmos, cadencias e inclinaciones que hacen la fuerza de sentidos subalternos, que reptan bajo la institucionalidad poscolonial y que alzan: ésa es su experiencia intercorporal y política.

Fuerzas que movilizan las más oscuras y sentidas potencias. Por eso los ritmos, cadencias e inclinaciones del discurso de los cuerpos entre nosotros son tan temidos y la política cultural ha tratado de domesticarnos "una (única, determinada y definida) música" para nuestra región, nuestro terruño. Al domesticarlos, nos modela a la medida del mapa nacional y sus "provincias", y de las funcionalidades exigidas por el capital. "La música" sirve para dominar, pero también en los reagenciamientos locales (locales no-concéntricos, siempre discontinuos, elípticos, espiralados) se agita una lucha cultural que abre otros territorios, amplía la discursividad en la que otros seres cantan y bailan: tierra, cerros, ríos, árboles, dioses y pájaros... en los que los pasos, giros y reciprocidades corroen el "sentido de realidad" cotidiano, alteran identidades, animan asambleas y movilizaciones, y alzan revueltas (Grosso, 2009b: Nietzsche y Bajtin; 2010; 2011).

---

[2] En las sociedades contemporáneas, la distancia cínica, la risa, la ironía (no populares) han sido integradas a la ideología, no son críticas (Zizek, 2003: 55), pero, no obstante, hay siempre en ello un margen final de creencia: ellos creen saber muy bien lo que hacen, pero aún así lo hacen y hacen a la vez lo que no saben. Esto es lo ideológico en el cinismo pasivo: el cinismo pasivo, "con toda su separación irónica (y elucidación), deja intacto el nivel fundamental de la fantasía ideológica, el nivel en el que la ideología estructura la realidad social" (58); ellos saben lo que hacen y aún así lo hacen, pero también hacen a la vez lo que no saben. "¿Dónde está el lugar de la ilusión ideológica: en el 'saber' o en el 'hacer' la realidad?" (58, énfasis en cursiva en el original) Opera aquí un fetichismo en el hacer: "(las personas) son fetichistas en la práctica, no en teoría. Lo que 'no saben' (ni podrían saber con ese conocimiento elucidante; lo que "desconocen", diría Bourdieu) ... es el hecho de que, en su realidad social, en su actividad social -en el acto de intercambio de mercancías- (aún cuando creen saber lo que cínicamente hacen) están orientadas por una ilusión fetichista" (59). Esa ilusión "no está del lado del saber, está ya del lado de la realidad, de lo que la gente hace. Lo que ellos no saben es que su realidad social, su actividad, está guiada por una ilusión, por una inversión fetichista (de las relaciones sociales nuevamente a la creencia en la fuerza de las cosas) (60-61). Esta ilusión inconsciente que se pasa por alto "es lo que se podría denominar la fantasía ideológica"; "el nivel fundamental de la ideología, sin embargo, no es el de una ilusión que enmascare el estado real de las cosas, sino el de una fantasía -inconsciente- que estructura nuestra propia realidad social"; "la distancia cínica (pasiva) es sólo un camino -uno de muchos- para cegarnos al poder estructurante de la fantasía ideológica: aun cuando no tomemos las cosas en serio, aun cuando mantengamos una distancia irónica, aún así lo hacemos" (61, énfasis en cursiva en el original). "La creencia sostiene la fantasía que regula la realidad social" (64); la "fantasía ideológica" es "eficiente" en la propia realidad social: "en cuanto se pierde la creencia, ... la trama de la realidad social se desintegra" (65). Creencia que es un saber-en-la-praxis. Porque esta consistencia, esta "realidad social", se revela únicamente a quienes ya creen en ella (66): es, como la "costumbre" pascaliana, "una creencia antes de la creencia", un hacer-que-cree, un hacerlo-sin-retazos, sin cortes, sin sospechas (69, énfasis en cursiva en el original) (la "illusio", en términos de Bourdieu).

¿Música?: ritmos, cadencias, inclinaciones, metamorfosis del aire

Hay ritmos en estos movimientos que insinúan los caminos y los pasos que hacen tramas colectivas de tiempos y espacios, maneras-de-estar, territorios estético-políticos que nos ponen a tono con una emotividad compartida, un suelo de creencias, lleno de olores, sabores y colores que nos vienen por contagio de los otros con quienes compartimos un lugar en el mundo, una pena deambulante en el aire, los caminos comunitarios del antagonismo. Dice Rodolfo Kusch: "Si encontramos a paisanos salteños cantando coplas en una carpa, podemos hacer dos cosas, o tomamos en cuenta simplemente el aspecto delimitativo, o sea la copla, o, por un método de negación, llegamos al otro margen profundo de estar, desde donde se da la voluntad de ser de ellos que sostiene el canto de las coplas. Ahí se abren otros condicionamientos de su restante concepción del mundo, incluso el motivo real por el cual dicen las coplas" (Kusch, 1973: 183).

Ritmos, cadencias, inclinaciones, que se hacen zambas, marineras, sayas, chacareras, vidalas, seres del aire que discursean y conversan... vuelven cada vez diferentes... nos envuelven, hacen huella sobre huella, nos levantan y nos llevan. "Géneros discursivos" que no son gramática del discurso sino formalizaciones siempre abiertas y excedidas, por donde va-la-cosa, no por donde se clausura (Bajtin, 1999). Entre nosotros, lo anónimo popular ha hecho canales por donde la acción se da tiempos y territorios, discurso de los cuerpos que no puede ser exhaustivamente sometido a las tecnologías culturales que clasifican lo "tradicional" y lo "moderno", porque las barras duplican, más acá de las distinciones en el "objeto", la distinción elitista de quienes pretenden poner en orden y conjurar la pulsión emotiva que puja historia y conversa agencia.

Finalmente, tres cuestiones:

1. ¿Qué es la música, o ella nunca es tal sino otra cosa que hace al ritmo de largas, flexibles y cambiantes discursividades cósmicas, "estructuras del sentir" (Williams, 1997) y maneras-de-estar que agencian movimientos?

2. Ritmos, cadencias e inclinaciones deambulan escabullendo el orden lógico-lingüístico del sentido; demoradas y dolidas fuerzas de torsión descolonizadoras. Una conversación que la Modernidad desconoce (ver el epígrafe de Kant al inicio de este texto).

3. Ritmos, cadencias e inclinaciones exceden en cuanto semiopraxis popular el corral correctivo y museificante de la "tradición" y el formateo serial y descartable del consumo.

Ni olvidar ni recordar, movimientos de memorias-olvidos que no cejan, retumbos épicos, espirales de sentidos, narraciones de pies ligeros, pasos que conversan. No tuvieron lengua ni en el mezquino icono de la "identidad" ni en el avaro intercambio del mercado. Allá van... estamos-andando.

Bibliografía

- ALVARO, Daniel (2010). *"Un cuerpo, cuerpos..."* En J.L. Nancy. 58 indicios sobre el cuerpo. Extensión del alma. Buenos Aires: La Cebra (2006).
- CALMELS, Daniel (2001). *Del sostén a la transgresión.* Buenos Aires: Novedades Educativas. DE CERTEAU, Michel (2000). *La invención de lo cotidiano*. Artes de Hacer. Universidad Iberoamericana - Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente, México (1980; 1990).
- GRAMSCI, Antonio. (1998). *Introducción a la filosofía de la praxis.* México: Fontamara (Lautaro),
- GROSSO, José Luis. 2009a *"Desbarrancamiento. Ecos de la fenomenología en la heteroglosia poscolonial de espacio-tiempos otros."* Convergencia - Revista de Ciencias Sociales, Año 16 N° 51: 157-179, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, Universidad Autónoma del Estado de México, Toluca. 2009b "Cuerpos del discurso y discurso de los cuerpos. Nietzsche y Bajtin en nuestras relaciones interculturales." Ponencia al XXVI Congreso de la Asociación Latinoamericana de Sociología - ALAS 2007, Grupo de Trabajo Sociología del Cuerpo y de las Emociones, Guadalajara Agosto 13 al 18 de 2007. Publicado en la Revista Virtual Estudios Sociales de los Cuerpos y de las Emociones, N° 1, Grupo de Trabajo ALAS Estudios Sociales de los Cuerpos y de las Emociones, sede Buenos Aires: Instituto Gino Germani, Universidad de Buenos Aires. 2010 "Gestar la gesta popular. Del sueño ilustrado de la sociedad del conocimiento a la economía crítica del conocimiento formalizada en las matrices epistémico-prácticas de nuestros vicios y deformidades subalternos." Cuadernos de Ciudad, N° 11: 8-33, Cátedra Nueva Ciudad, Alcaldía de Santiago de Cali, Santiago de Cali. 2011"Lo abrupto del sentido. La semiopraxis popular más acá del civismo de la Modernidad: movimientos, ritmos, cadencias." En M.E. Boito, E. Toro y J.L. Grosso (coords.) 2011 Transformación social, memoria colectiva y cultura(s) popular(es). Córdoba: Centro de Investigaciones y Estudios Sociológicos, CIES - Grupo de Investigación PIRKA - Programa Acción Colectiva y Conflicto Social, CEA-UNC.
- KUSCH, Rodolfo (1973) *Una lógica de la negación para comprender a América*. En J.C. SCANNONE (ed.) Hacia una filosofía de la liberación latinoamericana. Buenos Aires: Bonum.
- NANCY, Jean-Luc. (2003) *Corpus.* Madrid: Arena Libros (1992; 2000). 2010 "58 indicios sobre el cuerpo." En J.L. Nancy. 58 indicios sobre el cuerpo. Extensión del alma. Buenos Aires: La Cebra (2006).
- WILLIAMS, Raymond. (1997). *Marxismo y Literatura.* Barcelona: Península (1977). ZIZEK, Slavoj. 2003 "¿Cómo inventó Marx el síntoma?" En S. ZIZEK. El sublime objeto de la ideología. Buenos Aires: Siglo XXI (1989).

José Luis Grosso. Coordinador del Capítulo Iberoamérica de CORPUS, Grupo Internacional de Estudios Culturales sobre el Cuerpo; Director del Grupo de Investigación PIRKA - Políticas, Culturas y Artes de Hacer; Profesor-Investigador del Doctorado en Ciencias Humanas, Facultad de Humanidades, Universidad Nacional de Catamarca, Argentina; Investigador Asociado al Instituto de Estudos de Literatura Tradicional, Faculdade de Ciencias Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa; Integrante del Grupo de Trabajo Latinoamericano de Estudios Sociales sobre Cuerpos y Emociones; Profesor-Investigador del Centro de Investigaciones y Estudios Sociológicos - CIES, Buenos Aires, Argentina jolugros@gmail.com

A Alejandro Haber, con versa gratitud

Tourism promote the folklorisation process. The case of Kargil and Zanskar festival

Dr. Salomé Deboos
Doctor in Social Anthropology
Münster University

Summary

My field research focuses on the great Indian Himalayas, in the federal state of Jammu & Kashmir. This state is divided in different hill-councils. Kargil is one of the hill councils of Ladakh, the other is Leh. The Ladakh area is part of the Great Tibet area. So, Ladakh cultural area is split in five different regions, and Zanskar is one of them. Since the 1980s, a road has linked Padum to Kargil and since the late 1990s, tourism has been increasing. Since 2001, festivals have been promoted by the Jammu & Kashmir state administration each year in July or at the beginning of August. In the past, some of these festivals existed in some areas at the end of Winter or in Summer, to celebrate the beginning or end of the agricultural cycle. Traditionally, women and men would perform dances and archery.

Nowadays, these populations are paid by the state to perform in these festivals during the tourist season. So women and men involved in these festival folklorised first their dress-code, and second, mix traditions from different parts of Ladakh.

My proposal will deal with the impact of these evolutions in the way of local people talk about their past and culture. What is the impact of the tourist festival on the traditional community social organization?

Key words.- **India – Jammu & Kashmir federal state – Ladakh - Himalaya – Zanskar – Kargil –festival – folklorisation process – tourism – Buddhism – Islam- Silk road – social change**

Argumentation

The argumentation occurs in the great Indian Himalayas, in the federal state of Jammu & Kashmir. This state includes fourteen distributed districts; the Province of Jammu (six districts) and the Province of Srinagar (eight districts, including Ladakh). Leh and Kargil have an established Deputy Commission and are provided with an Autonomous Hill council. The district of Kargil includes two Tehsil (Kargil and Padum). Padum is the administrative capital of Zanskar.

Ladakh, known as "Western Tibet", used to be only accessible by difficult routes over high passes following the old summer silk road across the high Himalayas, and are now even accessible by air. Kargil was a famous caravanserai along this summer silk road. Zanskar Valley, which open to tourism in the 1980s, remains a remote area. The road links Kargil to Padum, and can be use only during summer season.

Due to the Nepal civil war in the 1990s, most of the westerners preferred the great Indian Himalayas for trekking rather than for launching expeditions in the Annapurna Mountain Range. According to the last Indian police census, tourism is increasing almost by 10% each year in the Ladakh area, especially in the summer season. Most foreigners come for trekking as well as for taking part to monasteries' festivals or the Dalaï Lama's teaching.

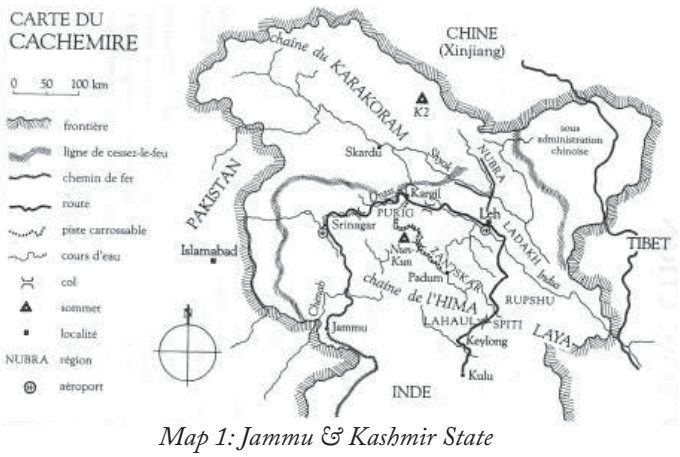
Tourist agencies promote the "Great Tibet" culture, its people standard way of life, its historical silk roads with wild camels and caravanserais, its typical dresses, its believes in shamanism… To make sure of the success of this advertising, tourist agencies are taking part in the new state policy regarding the promotion of tourism. Therefore, since 2001, festivals have been involved and promoted each year by the Jammu & Kashmir state administration in July and August.

Most of these festivals already existed in the past but were performed at the end of the winter or the summer, to celebrate the beginning or the end of the agricultural cycle. Traditionally, women and men were performing dance and archery. But nowadays, festivals are shifted in the middle of the agricultural season just to fit with business demand. The local population is even paid by the state to dress themselves and perform these festivals for tourists.

We will sketch the impact of these evolutions in the way of local people talk about their past and culture. What impact does the tourist festival have on the traditional community organization?

Overview about Kargil and Zanskar areas

Kargil district is part of Ladakh area, and lies 14036km^2. Kargil is the second largest town in Ladakh after Leh. This headquarter of the eponymous district is also a Tehsil. Kargil witnessed the most chaotic bartering among traders of different faiths and nationalities. Kargil is situated on the ancient summer silk road, 204km from Srinagar to the west, 234km from Leh to the east; and



Map 1: Jammu & Kashmir State

the town has an average elevation of 2 676m along the banks of the Suru River at the junction with the Indus river. According to the last official census in 2001, Kargil has 9944 inhabitants, Dards and Tibetan descent. The inhabitants of Kargil had been adherents of Tibetan Buddhism until the 14th-15th centuries when Muslim missionaries began to proselytize to the local people. Today, 90% of the Kargil population are Shia Muslims, 5% Sunnis and 5% Tibetan Buddhists.

Zanskar is the second Tehsil of Kargil district, and has 13200 inhabitants. Zanskar valley lies on average 7000km^2 south east of Kargil. The inhabitants are mainly Buddhists and mix with only 900 Sunni-Muslims. Zanskar Valley is divided into twenty five "Returned" villages, representing forty two hamlets. Zanskar was first considered as a fiscally administrative region in 1948, after the partition of India in 1947. For a long time, the people asked to administer this region were based to Kargil. Then in 1960, they were appointed to Padum. The region was declared a Tehsil on November 8th, 1960. In 1979 Zanskar was declared a subdivision of Kargil which lead to the creation of a "sub-divisional magistrate court".

In the 17th century, the great Moghol sent a merchant to Zanskar to report about the local activities, and trade like pashmina and barley. The king of Padum gave him a Buddhist woman. This marriage was the first of the kind to be celebrated but many others followed. The local historiography transformed this historic event and Buddhists as well as Muslims tell the same story about the first Muslim settlement in Zanskar. Therefore, for a few years, there have been Buddhist-Muslim weddings.

Zanskar Valley was at the boundary of the merchant main stream. At the same time, the pashmina goats from Zanskar were well known to give high quality wool. Thereby, the trade to and from Zanskar was done on the Penzi La path, carrying through Suru Valley to be sold in the Kargil main market hall (Bazar).

Even though, most of the population of Zanskar remained farmers and shepherds. Gompas (monasteries) festivals as well as weddings were celebrated at the beginning or the end of the agricultural cycle.

Since the beginning of the 21st century, as mentioned above, the festivals time table has changed due to the seasonal migrations. Thanks to the road, exchanges through high passes have increased, especially concerning tourism needed. Tibetans and Kashmiries shopkeepers set up new business in Padum main market street in such proportion that Padum has only 1000 inhabitants in winter but more than 3800 inhabitants in summer. Trekkers start climbing all around Zanskar from June up to the end of September each year.

Festivals: from tradition to business

Most of the population, Buddhists and Muslims have some interest in taking part to the Gompa festival. This great event let monks (lamas) from Gelugpa sect performing Cham dances.

The Chams performance is essentially a part of Tantric teachings. It is performed only in those Gompas where the monks do Tantric rituals, and is done in strict observance of the described texts. In Chams performance, the monks wear costumes and masks of various meditative and protective deities.[…] In Tibet the beginning of Chams is traced to the year 811 when Guru Padmasambhava performed the Black-hat Chams to conquer the evil spirits who were against him for building Samye Monastery" (Konchok Namgyal: 1997)

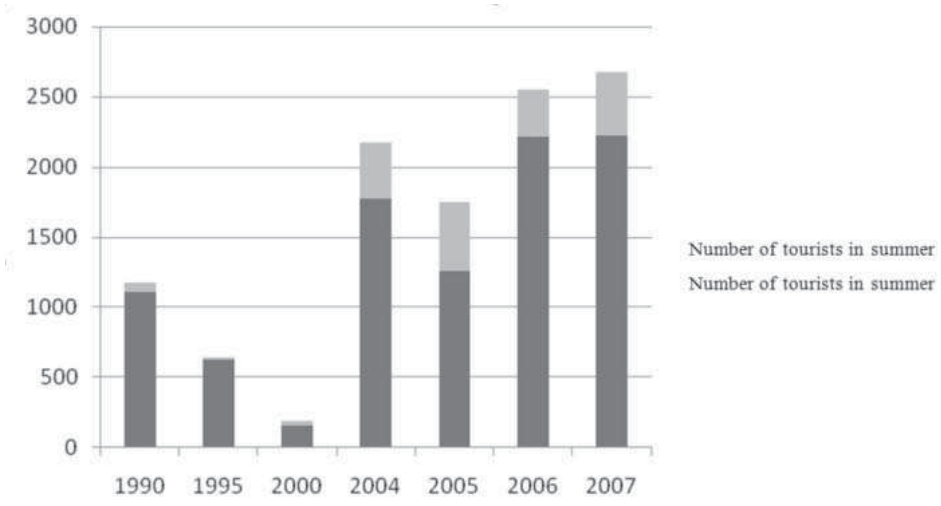


Figure 1: Tourism in Zanskar between 1990 and 2007

These festivals last at least three days. For this occasion, laypeople wear their traditional costumes: Gonche (coat), Perak (traditional women head ornamentation), and traditional belt-reliquary (to carry their holy relic with them during their travelling)…

These festivals are also auspicious time for business: to sell and buy jewels, holy relics, religious stuff (malas, dorjays, bowls, bells)…

Figure 3: Maha Kala mask (Chams dance), Sani Gompa festival, Zanskar, 2009

Figure 2: Monks introducing Chams dance, Sani Gompa Festival, Zanskar, 2009

For a few years, these festivals have been preserved during the summer season at the beginning and the end of harvest; but the state policy for tourism has initiated new festivals to promote "The culture of Ladakh".

One month after the beginning of the summer season, the first festival of Ladakh is launched in Leh, and then, the district of Kargil organizes two other festivals, one in Kargil in July and one

in Padum in August. The tourist officer appoints several civil servants to set up the whole project. Founding is provided by the Jammu & Kashmir tourist administration.

The civil servants in charge of recruitment advertise in various areas of the district. People from Da-Hanu, Suru, Gilgit, Purig, Zanskar and even Nubra valleys come to apply for performing for this event. To be sure that all participants will stay during the whole festival time, the tourist office provides them food and rooms during their stay.

The Sub divisional Magistrate and the Deputy Commissioner are opening the race on wild camels from Nubra valley. This way of launching the exhibition is in reference with the Kargil having been a famous caravanserai on the summer silk road during centuries. Expeditions were handled by Tibetans and Dards from the Sichuan to Srinagar through the Tibet kingdom and High Indus Valley.

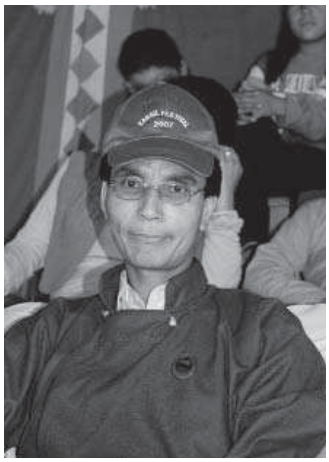


Figure 4: Tourist Officer, Kargil, 2007

Figure 5: Sub Divisional Magistrate, Kargil, 2007

Figure 6: Deputy Commissioner, Kargil , 2007

At the end of the event, each participant is paid for his performance. Because of these fees, local people gather various types of traditional clothes in the way to adjust them to wear them for the festival. They might also borrow jewels from their neighbours or old men and women. They are supposed to perform traditional dances and archery (in Zanskar).

In Padum, participants will be thanked individually by tourist civil servants who will offer them a Katak. This white silk scarf has a high symbolism. All Buddhists and Muslims from Zanskar and Ladakh offer Katak for great occasions such as Lhossar (Tibetan New Year), Aïd (Muslim celebration), or to wish somebody high protection for his travelling, business... then, offering Katak to each performer means that the state recognises them highly.

Figure 7: The tourist civil servant Akbal offer a Katak to a dancer, Padum, 2009

The impact of tourism on the local organization

Figure 8 : women from Nubra Valley ready to perform a dance in Kargil, 2007

As mentioned previously, Kargil was Buddhist until the 14th century, then Sunni Muslims claimed the area and nowadays, neither Sunni nor Buddhists are a majority but Shias, who control the social network organization. Padum still has a majority of Buddhists and a minority of Sunni. During these Kargil and Padum festival, most performers are Buddhists paid and sponsored by the state policy.

Therefore, we might wonder in what way the interest of the tourists interacts with the local social network organization, and how being granted to perform in the festival might impact on the social statue and then on the social local organization.

a. The traditional local organization

The origin of the division of the zanskari society in four strata goes back to the mythical coupling of a monkey and a female demon from rocks, from which five sons were born : the first one established the lineage of rgyal-rigs (kings), the second the lineage of the rje-rigs (nobles), the third the lineage of the bram-ze-rigs (monks), the fourth the lineage of the dmans-rigs (lay-persons), the fifth, the lineage of the craftsmen dgol-pa'i rigs (Dollfus: 1989, Riabof: 1997).

This stratification of the society still organizes all the ritual exchanges such as marriage, formal and informal invitations, religious commemorations, etc… Thus arranged marriages are the common way of choosing partners. As mentioned above, Padum in Zanskar valley mix Buddhists and Sunni-Muslims.

The history of the arrival of Muslims in the region as well as the marriage of a Buddhist woman with a Muslim at each generation are the fundamental ritual elements of the relationship established in this community. This religiously-mixed marriage may seem at first glance unbalanced. However, the historiography gives an answer to our first observation: the King of Padum brought two Muslims as butcher and scribe in the 17th century (Deboos 2010). Following this arrival, and to ensure that these men would remain in Zanskar, he gave them each a woman. Thus, the new King could base his authority on this newly created social group. This community recognizes the King

of Padum as protector and the one to whom they owe this new lineage. Subsequently, the organization of arbitration in Padum will always respect this difference. Thus, administratively, Padum is administered by a Lambardar (Clastres, 1974: chapter 1), an authority representing the mayor and who reports to the Tehsildar regarding domestic affairs within the community. In Padum, this Lambardar is chosen by the Buddhists amongst the Muslims (Deboos 2010), and he is assisted in his task by the gobi (they are four). This municipal council is composed of two Buddhists chosen by Muslims and two Muslims chosen by Buddhists. The choice of the members of the council who help and assist the Lambardar, is made among both confessional groups of Padum: the Buddhists choosing two Muslims among Padumpas Muslims and the Muslims two Buddhists among Padumpas Buddhists (Deboos 2010). These four men (gobi) are chosen among 160 men aged from eighteen to sixty years old. The local council is very important in the management process of the interreligious relations especially regarding the time table of transhumances.

Political power might be considered under this point as a ritualized exchange where only laypeople as well as noble should involve. They advise the population and thus would be in charge of coordinating the new tourist policy from the state.

b. Who performs in this festival?

Therefore, only lay-people are allowed to stand as candidate for performing during the festival. At the same time, tourist agencies promote the "Great Tibet", the "Land of Buddhism" and "Dalaï Lama old kingdom". Thus, they advise the local administration to be sure that "traditional dances" will be performed in "Buddhists costumes".

The very conditions that facilitate the multi-religious co-existence are under increasing pressure both from the Indian State and the globalising market of commodities and services.

The impact of economic globalisation manifests itself above all in the activities of international tourist agencies, which provide the major influx of money. When organising Himalayan mountain trekking for the flow of foreigners on a great scale, they exclude Muslims from working as guides and horsemen, considering that only Buddhists act in accordance with the Orientalist vision of a pure and peaceful 'Great-Tibetan' culture marketed by these agencies. The same idea would be the excuse to prevent Muslims from performing during festivals: under westerners understanding, Muslims are not "natives" but "invaders".

At the same time, the so-called 'Scheduled-Tribes'-policy of the Indian State favours the allocation of State-financed jobs to inhabitants who are able to document their 'autochthonous', that is, their Buddhist origins for zanskari people. Such origins must also be demonstrated in order to be able to acquire land property rights or establish a local business. At the same time the State demands that candidates speak the officially recognised Urdu language, - Urdu being the regional Koranic language – that only Muslims are familiar with.

As a result, Buddhist and Islamic identities become separately valued as political and economic assets.

c. Why do people choose to involve in this festivals?

Involving in such manifestation might be perceived as a gain of merit and persona. In fact, as we mentioned before, being chosen by the tourist office is not that easy: the person should be able to claim his "Buddhist origin" as well as his belonging to the strata of lay-people. Then they will get fees from the state, and be individually recognized in front of everybody by getting a Katak from the tourist office.

During and after the performance, westerners make picture of "natives" in traditional dress. This is also the time to claim the originality of the land as "the land of the Dalaï Lama", or "the Land of Buddhism". On the backstage, many local associations and NGOs gather founding for programs such as "the protection of Buddhist culture" or "learning Buddhist language at school"…

Figure 9: a new association claiming the right of Buddhism in Zanskar

Most foreigners are sensitive to this cultural issue and give their support or even involve as volunteers in these associations, NGOs and sponsored schools. As a result, most performers, after their sketch, proselytize for Buddhism. Of course, local lay people perform first for economical reason, but also to get sponsors to help them provide their children with schooling in private schools, or to get founding for their political party. In fact, by schooling their children in private schools, parents can chose the language they expect their children to be taught, such as body-ig (Buddhist Dharma language), English (university language), Urdu (Jammu and Kashmir State official language) and Hindi (Indian official language). Parents are also able to choose the teachers they want to be employed in sponsored school, and then they would prefer Tibetan teachers to state teachers.

The economic issue is above all a political and cultural issue for local people. In this border area, language is a big issue, and this European idea that a territory has a religious character is spread in the area through the influence of tourism and the impact of global market.

Conclusion

This part of the world is not immune from the rising pressure of globalization economy and policy. Women and men involving in these festivals have to fit with the tourists' demand and therefore folklorize their dress-code by mixing different origins and traditional dress colors. They even create new "traditional Perak" and mix traditions from different parts of Ladakh (Nubra, Zanskar, Purig, Suru…).

The Folklorization process is not only an economic and tourism process but also a political one in the way of considering the main trends of a local culture. The social organization is part

of this culture and therefore, claiming a "true" Buddhist culture as asked by westerners through tourist agencies may impact the local web of order in the way to avoid and to solve conflicts which might have religious issues.

Nowadays, the Ladakh Buddhist Association as well as the Ladakh Union Territory Front argue that Zanskar should join Leh district and claim that the Buddhists-Muslims marriage in the past were forced instead of being loved marriage as testimonies report. Zanskar Valley communities are also targeted by the advocates of religious purification from both Islamic and Buddhist circles. Sunni-Islamic orthodoxy spreads from Kashmir and Saudi-Arabia into the Valley whereas an allegedly uncontaminated Mahayana-Buddhism is increasingly preached by NGOs supported by the Tibetan government in exile and expatriate Tibetans in France and Switzerland. In such contexts, Buddhist and Muslim identities are proclaimed as being authorised by mutually exclusive theologies.

So Padum and Kargil have to face some new strangle such as the increasing dogmatic religious organizations. Folklorization process involving during summer season seems to be a tool in the hands of radicalizes advocators. Festivals are the new stage of religious proselytism and folklore the new way to re-write the history storyboard to a culture and therefore the new social organization.

Bibliography

- ABBASI MOHD, RAZA, KARGIL (1997). *An introduction to the District and the youth voluntary forum,* in " Ladakh: Culture, History and Development between Himalaya and Karakoram, Dir. Martjin van Beck, Kristoffer Brix Bertelsen and Poul Pedersen, Recent Ladakh Research 8, Oxford, Oxford Press.
- DEBOOS, SALOMÉ (2010). *Être Musulman au Zanskar*. Editions Universitaires Européenne, Saarbrück.
- DOLLFUS, PASCALE (1995) .*History of Muslims in central Ladakh.* The Tibet Journal, vol.20, n°3, Publication for the study of Tibet. 1989 Lieu de neige et de genévriers, organisation sociale et religieuse des communautés bouddhistes du Ladakh, CNRS, Paris.
- GABORIEAU, MARC (1986) .*Islam et société*, Paris, éd. EHESS. 1995 "The Kashmiri Muslims in Tibet", The Tibet Journal, vol.20, page 31- 41. 2007, Un autre Islam: Inde, Pakistan, Bengladesh, Inde Contemporaine, Paris,ed. Albin Michel.
- GRIST, NICOLAS (1995). *Muslim in Western Ladakh, the Tibet* journal vol.20, n°3, Autumn Publication for the Study of Tibet.
- JAFFRELOT, CHRISTOPHE (1998). *La Démocratie en Inde. Religion, caste et politique,* Paris: Fayard.
- NAMGYAL KONCHOK (1997). T*he significance of Chams performance* in Recent research on Ladakh 6, dir. By Osmaston & Nawang Tsering, Motilal Banarsidass publishers, New Dehli.
- PINAULT, DAVID (1997). *Muslim-Buddhist relations in a ritual context: an analysis of the Moharram procession in Leh township*, Ladakh. Recent Research of Ladakh, 5-8 June 1997, p. 290-312.
- PORDIÉ, LAURENT (2007). *Médecine traditionnelle et conflits interreligieux au Ladakh*. La revue de l'Inde n°7, La tragédie du Cachemir, Claude Arpi (dir.), 2007, Paris, Les Belles Letres
- RIABOFF, ISABELLE, Le roi et le moine, figures et principes du pouvoir et de sa légitimation au Zanskar (Himalaya occidental), Thèse présenté à l'Université Paris X, 1997.
- RIVZI, JANET (1999). T*rans-himalayan caravans- merchant princes and peasant traders in Ladakh,* Oxford India Paperbacks, Oxford. 2002, Ladakh, Crossroads of high Asia, Oxford University Press.
- SÖKEFELD, MARTIN (1997). B*alawaristan and Other Imagi Nations: a nationalist discourse in the Nothern Areas of Pakistan*, in " Ladakh: Culture, History and Development between Himalaya and Karakoram, Dir. Martjin van Beck, Kristoffer Brix Bertelsen and Poul Pedersen, Recent Ladakh Research 8, Oxford: Oxford Press.
- VAN BECK MARTJIN (1997). Ladakh: Culture, History and Development between Himalaya and Karakoram, Dir. Martjin van Beck, Kristoffer Brix Bertelsen and Poul Pedersen, Recent Ladakh Research 8, Oxford: Oxford Press.

Entre las técnicas físicas y el juego festivo: Reflexiones sobre la danza popular brasileña

Juliana Bittencourt Manhães

Doutoranda em Artes Cênicas – Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas - na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO).

Introducción

En este artículo pretende reflexionar sobre la presencia de la técnica en las danzas brasileñas procedentes de contextos que a la vez son tradicionales y festivos. Así mismo, nos proponemos indagar desde diferentes perspectivas sobre lo que es la técnica y cómo ésta puede facilitar la enseñanza-aprendizaje de estas danzas; haciendo hincapié en la importancia del juego y lo sagrado como concepto clave.

Se sabe que no existe una escuela formal en la que se enseñen estas danzas y que estos ritmos se aprenden mediante la observación y la experiencia en las fiestas que suceden en las calles, donde las personas juegan y danzan (brincantes) o en talleres que ofrecen una metodología para este aprendizaje. En esta metodologia se destaca el conocimiento de los contextos históricos y la comprensión de los fundamentos de este universo festivo.

Así mismo, cuestionamos el uso de la técnica como una manera de conseguir un estilo de baile personal, como Eugenio Barba señala, para su uso en la formación y capacitación de los actores-bailarines que juegan.

Palabras clave.- Danza brasileña, festivales, arte, juego y presencia.

Abstract

This article intends to discuss the technique in the presence of Brazilian dances coming from traditional contexts and festivities. Reconsidering different perspectives on what is the technique and how it can facilitate the teaching-learning process, emphasizing the importance of play, the play and the sacred as key for this gesture.

It is known that there is no formal school for these dances and that these rhythms are learned through observation and experience in street parties with players, or workshops with a methodology directed to those manifestations, highlighting the historical contexts and foundations of the universe festive.

To ask the use of technique as way to get a style and personal dance, by Eugenio Barba´s writings, for the use in training and coaching of the actor-dancer-player.

Key words.- Brazilian dance, festivals, technique, play, and presence.

En este artículo reflexionamos a partir de la presencia de la técnica en la danza popular brasileña. ¿Nos preguntamos si existen movimientos técnicos marcados por la batería pesada? ¿De qué técnica se trata? ¿De qué manera esta técnica es asimilada y comprendida por los maestros de estas manifestaciones populares?

Para aproximarnos a estas cuestiones es necesario entender la técnica desde diversas perspectivas, lo que nos permitirá diferenciar las posibilidades del cuerpo que danza y juega en las danzas brasileñas presentes en las fiestas tradicionales.

El presente trabajo no pretende llegar a conclusiones cerradas, por el contrario somos concientes que este es un tema polémico, complejo y muy interesante para ser investigado; ya que implica el tránsito de una manera de comprender la danza popular –relacionada a las festividades callejeras- hacia el espacio académico que requiere determinada sistematización del conocimiento. De esta manera, transitamos por este espacio de manera experimental y con cautela, pues no se trata de definir si los movimientos de una danza necesariamente están impregnados de una técnica determinada o afirmar que, debido al contexto ritual de los bailes, éstos están fuera del alcance de cualquier técnica.

Graziela Rodrigues señala en su libro, "Bailarín-investigador-intérprete: el proceso educativo" que el problema ha sido el enfrentamiento con los profesionales que han creído que la técnica no puede ser emocional; sobre todo en un contexto en el que prevalece la formalidad de la danza clásica. Nos preguntamos si la técnica es necesariamente tendenciosa hacia lo emocional o lo racional o si el pensamiento que acompaña a la técnica puede estimular o afectar la creatividad.

Sea cual sea el caso, es nuestro interés transitar con el tema de las técnicas físicas en el universo de las danzas brasileñas de la tradición festiva. De esta manera, recurriremos al pensamiento y las concepciones de bailarines, coreógrafos, directores de teatro y pensadores de temas relacionados con el cuerpo y la danza.

Según Feitosa, nuestra subjetividad se construye en parte por el cuerpo, pero el cuerpo también se construye por las relaciones históricas y sociales, y no siempre se puede determinar, con absoluta precisión, lo que pertenece sólo a la naturaleza o sólo a la cultura (2004:104).

Al escribir sobre las danzas de Brasil las describe como un órgano de pensamiento que está lleno de tradiciones culturales que van pasando de generación en generación. Por lo tanto, percibimos que estas danzas son el gesto de determinados trabajos; por ejemplo el gesto de cortar la caña de azúcar es parte del movimiento de algunos personajes de las manifestaciones de los caballitos de mar y del Maracatu Rural. Los gestos de las danzas de Brasil nos muestran la vida diaria y, de esta manera, podemos pensar en el modo en que los músculos del cuerpo se organizan para crear una resistencia física específica.

El danzarín que juega siente el pulso en el cuerpo y danza, el investigador de danza, piensa y siente el pulso, cuenta el tiempo, fragmenta cada paso para crear una metodología para la enseñanza de la danza. En este sentido, nos preguntamos si se puede crear un equilibrio entre el pensamiento libre basado en el juego y la técnica. Por este motivo, nos interesa inestigar sobre la técnica de las danzas brasileñas, como una manera de continuar con el juego como su materia prima. Es decir, la importancia fundamental que tienen el juego y la improvisación en el cuerpo del actor y bailarín que danza con alegría.

El universo de las fiestas populares...

La historiadora Mary Del Priore afirma que las partes son "un área de múltiples intercambios de miradas, de muchas lecturas, puente simbólico entre el mundo secular y el mundo sagrado" (1994:27). Estos son los momentos de la complicidad de la celebración, del establecimiento de relaciones con las tradiciones creativas vinculadas a las estructuras que implican un carácter simbólico, un tiempo especial - el tiempo que se refiere a un pasado sagrado- y la posibilidad de vivir el momento presente que se mantiene en el ciclo festivo.

Dentro de este universo se describe un cuerpo que reúne lo sagrado y lo profano en su identidad y está salpicado de elementos simbólicos como la presencia de los santos, por ejemplo: Cuando se hace un "Tambor de Crioula" para "pagar una promesa", la bailarina danza con una estatua de San Benedicto en la cabeza, en homenaje a este santo. Otro objeto que está muy presente en diversas manifestaciones es la bandera y el estandarte, ésta es llevada por un bailarín que juega y abre paso frente a la multitud, dejando el camino libre para que la danza-juego se realice. Estos objetos son elementos de la danza que alteran el cuerpo, trayéndole equilibrio y nuevos movimientos. También hay objetos que son parte de la ropa de los personajes, como las flechas en el caso de los jefes indios de los caboclinhos de Pernambuco y Maranhão. Los instrumentos de percusión también forman parte del movimiento de la danza y dialogan el cuerpo de cada danzarín que juega. Pues éstos bailan y tocan al mismo tiempo.

Los fundamentos están marcados por las generaciones mayores, es la continuidad de las tradiciones que recoge las experiencias más profundas de lo sagrado es que a través de la fuerza de la marca colectiva y la dirección de las fiestas y encontrar ese "espacio ritual", que predomina en el cuerpo el poder de nuestros antepasados.

Palabras clave del universo festivo...

El término "juego" significa la manifestación en sí misma, el propio acto de la cultura popular brasileña en el que circulan varios lenguajes, como la música, canto, baile, ritmo, juegos, teatro, y una visualidad notoria en el colorido y brillo de los trajes. Este juego es parte de un contexto social y religioso en el que cada danzante que juega tiene un compromiso y un papel dentro del "juego". Dentro del ciclo festivo se reafirma la existencia del grupo y se da la comunión que une a los danzarines que juegan.

Los danzarines son los que juegan, se divierten, son los que se han comprometido a "tomar y mantener" la fiesta y "jugar" todos los años. Algunos bailarines que juegan dominan la percusión rítmica y sostienen el ritmo a través del movimiento. Otros crean e improvisan los versos de las canciones y hay otros que se dedican más a danzar y le imprimen vitalidad al movimiento que circula en esta danza-juego.

Elementos de las danzas brasileñas...

Este ser juguetón se mueve por la fuerza de diversas matrices y los estímulos externos son las formas religiosas ancestrales determinadas por los Maestros. De acuerdo con este concepto, el investigador Ligiéro Zeca dice: "el término matriz se ha convertido en insuficiente. Se refiere a

una sola fuente, cuando lo que se observa es que se han conservado muchas formas antiguas que se perdieron en el contacto y la contaminación con otras culturas "(2008:2).

Estas primeras formas de la danza -las matrices- están en la memoria y sus gestos han cambiado por el dinamismo de la vida y las transformaciones que hacen posible lo "verdadero" en el juego. En este sentido, es importante situarnos en el presente y respetar las tradiciones para que determinado gesto no se pierda, sino que se reinvente a partir de diversos fundamentos. Por lo tanto, estamos de acuerdo con la idea de la existencia de una matriz (o matrices) ancestral que proporciona la fuerza motriz y dirige el movimiento, sus relaciones y su propia dinámica para crear y transformar la danza-juego.

¿En el contexto sagrado de las danzas brasileñas, podríamos hablar de técnica (por su vínculo con lo útil y pragmático? Lo que me parece interesante en este contexto popular es la mágica habilidad de saber utilizar de la mejor manera los elementos ancestrales de su universo creativo y mezclarlos con elementos propios de otro contexto. De esta manera se recrea la danza y con ella se va creando un método en el que se forman los actores, bailarines y educadores artisticos.

Pero, ¿qué es la técnica...

Las técnicas son herramientas que multiplican las posibilidades de búsqueda de la conciencia del cuerpo en movimiento. La técnica nos posibilita el conocimiento consciente, nos permite codificar una danza y la creación de una metodología de enseñanza-aprendizaje del movimiento. Las herramientas de la técnica pueden facilitar la descripción de una danza y también podemos decir que la formación técnica del actor-bailarín lleva la intención de mejorar este movimiento interno de la danza.

En contraste con la técnica está presente el juego y el juego que es misterio y diversión. Este misterio se refiere a la manera en que disfrutamos de esta experiencia y cómo se hace presente la memoria emocional del cuerpo en sus gestos.

Existen técnicas para la formación del actor como la repetición, el cansancio, la respiración y la meditación, inclusive sirven para lograr un alto grado de concentración. Estas técnicas funcionan como vehículos que unen el estado de la creación, de búsqueda orgánica, la precisión, la presencia, y sobre todo lo que Barba llama al cuerpo en la vida, en oposición a un mecánico del cuerpo.

Según Burdies, "la técnica del actor, por lo tanto, sólo existe en nuestra opinión, en el que se abre el camino para un universo esencialmente humano y vivo, tanto para el actor y el espectador" (2001:25). Es decir, están ahí para ayudar, sirven de apoyo para la energía creativa del actor y para despertar nuestros impulsos internos y facilitar la construcción de una forma, encontrando un lugar que tiene un flujo de energía.

> Según el director del teatro de la antropología, Eugenio Barba:
>
> *Usamos nuestros cuerpos de manera fundamentalmente diferente a la vida cotidiana y en situaciones de representación. Diariamente, nos encontramos con un cuerpo técnico condicionado por nuestra cultura, nuestra condición social, nuestro negocio. Pero en una situación de "representación", hay un uso del cuerpo, un cuerpo técnico que es totalmente diferente. Por lo tanto, es posible distinguir una técnica cotidiana de una técnica extra cotidiana (1981:72).*

Cuando la técnica se diferencia – la que Barba llama de extra cotidiana- nos encontramos en el universo técnico de las danzas brasileñas, donde los danzarines que juegan llevan los gestos del cotidiano a la danza.

Entonces, proponemos que la técnica es necesaria en el contexto de la representación y de la enseñanza-aprendizaje. Pero también es importante la técnica cuando la danza se da en el espacio ritual, pues los propios danzarines que juegan se preocupan por la evolución de la danza, aportando con sus estilos particulares en el baile y juego.

Así mismo, consideramos que las técnicas mejoran cuando el cuerpro logra expandir el dominio del movimiento más allá de su apariencia y utilidad funcional. Para esto es necesario el uso de un repertorio de recuerdos y sensaciones que permitan descubrir un baile auténtico, que expresa un estilo personal.

La fuerza de la danza popular brasileña es única en su expresión, donde cada danzarín que juega imprime su estilo a través de su emoción, de sus pasos, de sus formas. Cuando se baila en una fiesta popular no se piensa en el movimiento, sin embargo, si queremos sistematizar este aprendizaje, es importante intentar dominar la técnica.

Algunos coreógrafos le adjudican mucho valor a la técnica, y otros creen que la técnica perturba el desarrollo artístico. Por ejemplo, Pina Bausch, comienza su proceso de comprensión de los movimientos, desde aquellos que originan los sentimientos y esto ayuda a que el bailarín mejore su técnica. Existen diversas maneras y posibilidades de pensar y realizar el proceso artístico.

La técnica es el resultado de una observación precisa, es una conclusión que surgió desde la distancia, aunque sea pasajera y no definitiva. El proceso de creación lleva a la necesidad de la emoción y al conocimiento técnico, al mismo tiempo, es importante compartir estos dos elementos para que el resultado no sea un movimiento que se cristaliza.

Klauss Viana dice:

> *Debe haber una distancia física y siempre crítica de lo que hago y lo que digo. La emoción debe ser individual, de ella proviene la técnica, que es inherente a los músculos, al espacio, los huesos del cuerpo. Todo este movimiento para generar una acción limpia y clara, es hacer espacio para que las emociones cobren vida (1990:80).*

La percepción de las danzas brasileñas en un gesto instintivo está enmarcada por una percusión, tambores que hacen el pulso, maderas y cuerdas. Todo esto despierta los movimientos internos que revelan el origen y la memoria.

Las danzas brasileñas y su transmisión...

La danza brasileña tiene sus fundamentos en temas que se entrecruzan, conectan y crean nuevos significados. Como los movimientos juguetones de una interpretación musical durante una fiesta, como un bautismo del bumba-meu-boi en Maranhão (más íntimo y religioso), o en una ronda del tambor de crioula para celebrar el día de San Benedicto XVI, o incluso un festival en la ciudad de carmín Marapanim en Pará, donde el grupo actuó en el escenario y habrá un concurso que tendrá un ganador. A pesar de ser este un espacio de espectáculo y competitivo, mantiene al lado un piso de tierra donde los danzarines que juegan pueden bailar de manera libre e improvisada.

Esta posibilidad de reversibilidad de la acción festiva y manifestaciones performativas de los poderes en Brasil están produciendo actitudes artísticas de los bailarines brincantes y a respetar las reglas de una presentación de danza y ahora son libres de salir de la rueda, hablar, beber y moverse espontáneamente.

Cuando el bailarín sabe y domina muchos pasos, es más probable que sea capaz de añadir un paso con los demás e ir de firmar una puntuación física, de la memoria del cuerpo. Y cuanto más el área de movimiento tiene el bailarín más perfecto que la danza en su evolución.

Y los niños que han nacido y crecido en el mundo de la parte popular de la rueda de la danza, ver a sus padres bailar y cantar? ¿Qué técnica utiliza? Cada danza requiere de músculos específicos, y estos niños a adquirir este tono y esta memoria en la vida. La infancia facilita la absorción de aprender a bailar, por lo que el acto de observar un estilo de aprendizaje.

Cuando pensamos en las tradiciones de la mente es una plenitud misteriosa, donde lo sagrado se ha consolidado como un elemento clave. El universo que yo estoy haciendo aquí es resaltar las culturas tradicionales, en el que las técnicas se entrelazan con la posibilidad del diálogo y la noción de juego, el acto lúdico de retozar y jugar. Mauss afirma la cuestión de la tecnología en perspectiva: "Yo llamo a esto una técnica tradicional acto eficaz (y ver que no es diferente de acto mágico, religioso, simbólico). Que deberá ser tradicional y eficaz. No hay técnica ni transmisión si no hay una tradición "(1974:217).

Es importante hablar de la transmisión, con diferentes puntos de vista de la enseñanza. De todas formas cuando se trata de enseñar a otros a la danza es importante recordar que más de un paso y un gesto concreto, debe hacer que la pieza del movimiento del cuerpo que controla el pulso y la cuenta de que con la percusión en el cuerpo, como los hay en esta vibración interna , una forma particular de moverse, de manera específica a estar delante de la música, antes que el otro, un espacio interior que se abre a la danza.

Cuando un maestro le enseñará a bailar la danza y solo acompañante va de la mano, se detiene a explicar cómo hacer el cambio, baila y muestra en su cuerpo, y cada uno viene en frente de sus posibilidades lúdicas. El maestro no se molestan en buscar una metodología de enseñanza en detalle, pero eso no significa que no tiene técnica o no es consciente de lo que está haciendo, muestra que su mirada hacia el fenómeno es diferente y aprendiz que vinieron de fuera de la comunidad y que quiera entender el movimiento sin experimentarlo antes. El maestro llegó a aprender de su experiencia, el tiempo de su vida invertido en la manifestación, el partido experimentar y comprender la totalidad. Es a través de esta experiencia que la tradición se pasa el tiempo, volver a enseñar los cursos y convertirse con el tiempo. Su conocimiento y las acciones están siendo desplazados de acuerdo con cada momento histórico y su integración con otros símbolos causas nueva forma de ver las posibilidades en el juego.

No es un proceso informal de aprendizaje, así como danzas brasileñas hay algunos que han pasado por un proceso de sistematización más serios y técnicos que otros, por la exigencia de que todas las impresiones de la danza del cuerpo, como es el caso de Pernambuco frevo, que en otro momento Y se destacan en este proceso. Así que la mejor manera de aprender es la experiencia, que no quieren que se les permita a los golpes de baile, la comprensión de la exactitud y el error se diferencia de las técnicas clásicas. La clave es sentir el ritmo y el flujo de ella y dejar que el cuerpo se mueva.

Antonio Nóbrega, dijo que el cuerpo de baile y distribuir informes sobre la vida de cada bailarín. Incluso si usted piensa que el cuerpo de Brasil son fragmentos de varios dialectos de África, la Península Ibérica y nuestros indios, llegamos a la conclusión de que nuestra diversidad es la complejidad de este cuerpo, que trae un estilo autoral sorprendente para todos los juguetones. Nobrega, artista de múltiples Pernambuco, sabes que esas ocasiones en que su espectáculo de danza o música, o cuando se trata simplemente de una broma en la comunidad.Es consciente de su fuerte y diversa técnica y utiliza este conocimiento para las posibilidades de la etapa de mezcla y la reconstrucción de estos enredos, que se desarrolla la realidad cultural y se funde un nuevo contexto, la revisión de las técnicas y hablar con los lados de su cuerpo. Por lo tanto, con la composición corporal de una danza específica para componer un personaje, hace un gesto de un contexto y la inserta en un país inmerso en la escena.

Conclusiones...

Lo que realmente importa es la necesidad de "presencia", el estado de alimentación completa, implicado en el movimiento de su danza, ya que el espacio está en la calle en una fiesta popular y / o religioso, en un espectáculo musical, con una danza o el teatro. La diferencia es la capacidad de utilizar la técnica para lograr una presencia que Barba describe como "una situación de lujo", donde cada vocabulario lúdico conduce a la posibilidad perspicaz humor, y se distrae del momento presente.

La técnica no puede ser visto con una mirada de frialdad y de la organización, sino también como un potencial generador. Después de todo, después de la creación de métodos, podemos jugar con las estructuras del cuerpo. Cuando entiendo que mi cuerpo en cada par de tambores, la manifestación del Maranhão criolla tambor instiga, el cuerpo traduce las posibilidades que pueden lograr en cada pulso. Y esta conciencia trabaja para desarmar a la necesidad de tener el tiempo o entender de una manera lógica, permitiendo que cada uno descubre su juguetón "se baila", como los resultados Klauss Viana "Lo que buscamos es crear un espacio para los individuos" (1990:63).

Este trabajo continúa la búsqueda de oportunidades y maneras de ver la danza de Brasil desde su configuración inicial, teniendo en cuenta el espacio de la fiesta sagrada, y traer a otro contexto, a la creación de una metodología, en busca de una mayor claridad a la enseñanza- aprendizaje, lo que quisiéramos entre la cultura popular, teatro y danza, en la creencia de que todas estas lenguas están realizando y las artes escénicas, o son manifestaciones que traen los universos sociales y culturales de estructura compleja y que hay un conflicto entre este baile popular y la visión de la técnica clásica.

Es importante prever estos nuevos espacios que se ha ido formando en nuestra cultura contemporánea, que es el disfrute de las mezclas, lo que distorsiona las percepciones e ideas preconcebidas.

Este ejercicio de escritura destinado a proporcionar la discusión y la posibilidad de cambiar el lugar de la danza brasileña, con lo que este gesto para crear otros objetivos y poderes, haciendo uso de metodologías de formación e investigación del arte.

Tasa, entonces, que la técnica está presente en estas danzas, aunque no de manera consciente, y creo que es posible llevar la intuición y la emoción con estas herramientas más prácticas. Cada danza lúdica y profesional se da cuenta de su manera de crear, en este territorio de la técnica y la intuición permanecer unidos, aunque sus desarrollos obtenidos difieran. Y esta es la calidad que marca la creación y la posibilidad de encontrar maneras nuevas y sorprendentes.

Bibliografía

- ANDRADE, Mario (2002). *Danças Dramáticas do Brasil.* Belo Horizonte: Ed. Itatiaia.
- BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. A (1995). *Arte secreta do Ator: Dicionário de Antropologia Teatral.* Sao Paulo: Hucitec.
- BURNIER, Luís Otávio (2001). *A arte do ator: Da técnica à representação. Campinas* SP: Editora da Unicamp.
- ELIADE. Mircea (1992). *O sagrado e o profano: a essência das religiões.* São Paulo: Martins Fontes.
- FEITOSA, Charles. (2004). *Explicando a filosofia com arte.* Rio de Janeiro: Ediouro.
- LABAN, Rudolf (1978). *Domínio do movimento.* São Paulo: Summus Editorial,.
- LIGIÉRO, Zeca (2008). *O conceito de "motrizes culturas" aplicado às práticas performativas de origens africanas na diáspora africana.* Belo Horizonte: Abrace.
- MAUSS, Marcel (1974). *Sociologia e antropologia.* Tradução de Mauro W. B. de Almeida. São Paulo: EDUSP.
- RODRIGUES, Graziela Estela Fonseca (1997). *Bailarino–pesquisador–intérprete: processo de formação.* Rio de Janeiro: Funarte,
- VIANNA, Klauss (1990). *A Dança.* São Paulo: Edições Siciliano,

El payaso de la Folia de Reis y el diablo festivo en la América Latina

Aressa Rios
Doutoranda em Artes Cênicas na UNIRIO, 2010.

Resumen

Este trabajo tiene como objetivo presentar el proyecto de investigación que he estado desarrollando en el doctorado que se inició en 2001. Durante los nueve años de investigación sobre la Folia de Reis, centrándola en la figura del payaso (personaje enmascarado de aspecto cómico y grotesco que representa a los soldados del rey Herodes quien, según el relato popular reportado en el Evangelio, persiguió al Niño Jesús, por lo que aparece representando a los "traidores a Cristo", y así se asocian sus imágenes con Judas, el Exu o el diablo en la fe popular). Se observó las diferentes representaciones simbólicas asumidas por este personaje. Durante la investigación de mi maestria se identificaron dentro del universo simbólico del payaso, una recurrente asociación con la figura del diablo, hecha por los propios foliões (juerguistas) de Reyes y payasos en las declaraciones y entrevistas. No sólo en su simbología, sino también en su iconografía y performance, el personaje del payaso asume este papel de representación del diablo. Teniendo en cuenta este resultado, y después de los estudios realizados en Perú y Colombia, se inició una investigación sobre el tema, lo que se convirtió en el proyecto de tesis doctoral, cuyo objetivo es investigar y analizar, dentro del universo simbólico y representativo que el payaso asume en las Folias de Reis brasileñas y en las fiestas de Reyes realizadas en Perú (Bajada de Reyes) y Colombia (Carnaval del Diablo), que se relaciona por su asociación con la figura del diablo. En estas fiestas latinoamericanas el personaje del diablo está profundamente arraigado en la cultura popular, el refleja el pensamiento de la cultura popular y su síntesis es, asumiendo un carácter festivo, sarcástico, alegre y transgresor y que trae consigo la propia síntesis del conflicto del bien contra el mal, presentando lo sagrado y profano como opuestos complementarios. Es el diablo que subvierte la propia simbología a él asignada por el cristianismo. Es aquél que invierte y subvierte temporalmente el orden social, sus jerarquías y que nos hace reflexionar sobre la propia condición humana. Por lo tanto, los intentos de analizar la figura del diablo festivo en América Latina, su simbolismo, representatividad, teatralidad y su capacidad de permear las manifestaciones, las culturas y las identidades, tranformándolas y dándoles un nuevo significado, cumpliendo así un papel que es también social.

Palabras claves.- Cultura popular, Folia de Reis, performance, payaso, diablo festivo.

En 2003, cuando comencé mi investigación acerca del payaso de la Folia de Reis (Jolgorio de Reyes, en una traducción aproximada) en la ciudad de Volta Redonda - Rio de Janeiro (Brasil), se estableció los primeros contactos con estos grupos de foliões (juerguistas) errantes, los devotos de los Santos Reyes. Cuando digo primeros contactos, me refiero a los relacionados con la investigación académica, porque fue a partir de esta investigación que poco a poco fue reviviendo los recuerdos de las experiencias que viví en la infancia. Recuerdo que siendo pequeña, ver caminando por las calles de mi ciudad – Volta Redonda - RJ – estos grupos de caminantes, con sus máscaras, que estaban cruzando la carretera y asustando a los niños que vieron por delante. Yo fui una de ellas! Era un sentimiento de atracción y repulsión, un deseo de acercarse y el miedo que nos mantiene distantes, para ver el payaso de la Folia acercarse, venir, venir, venir muy cerca...y yo, sin entender lo que se pasaba conmigo, salir huyendo...! Riendo y llorando, en una mezcla de placer y horror.

Estas experiencias, apiñados en los recuerdos vagos fueron poco a poco restaurado y traído a la superficie, dentro de la academia. Y estaba tratando de comprender la experiencia de lo que sentí de primera mano, me decidí a profundizar en el misticismo que este payaso de la Folia de Reis lleva y que nos deleita. Este hechizo puede ser el motor que une a la razón y la sensibilidad en un proceso en relación con nuestra escoja.

Bajo este punto de vista emocional, aliado con la técnica, con la investigación científica, seguí con la búsqueda. Y desde entonces nunca he parado! Me acerqué a los foliões (juerguistas) de la Jornada de Reis Estrela Moderna de Volta Redonda en las primeras investigaciones en 2003 y sigo hasta hoy con ellos en sus viajes, tomando el lado de mi buen amigo, el Maestro Luis, con quién tuve mis primeros conocimientos acerca de la Folia.

Todo el trabajo y la investigación desarrollada hasta ahora son una especie de reencuentro con mi pasado y con mi origen, tratando de ver lo familiar a través de los ojos de extrañamiento, que es exactamente lo que nos propone Gilberto Velho, afirmando que:

> *o conhecimento de situações ou indivíduos é construído a partir de um sistema de interações culturais e historicamente definidos. Embora aceite a idéia de que os repertórios humanos são limitados, suas combinações são suficientemente variadas para criar surpresas e abrir abismos, por mais familiares que indivíduos e situações possam parecer. (1978:42)* [1]

Dentro de esta perspectiva y de este tema, desarrollé mi tesis de maestria titulada A performance do palhaço e da Folia de Reis no Vale do Paraíba; jogo e ritual – a tradição em transformação [2], defendida en 2009. La investigación desarrollada se investigó y analizó el origen histórico de la Folia de Reis, no sólo la identificación de sus raíces culturales europeas, sino también, amerindias y africanas, como resultado del proceso de mezcla que se produjo en Brasil. Con base en este análisis, se realizó un estudio histórico de la formación cultural del Vale do Paraíba y de la ciudad de Volta Redonda, buscando comprender los factores que llevaron a la aparición de Folias de Reis en la ciudad y la fuerza de esta manifestación de la cultura popular en la región.

Basado en la investigación de campo llevada a cabo junto a la Jornada de Reis Estrela Moderna de Volta Redonda, fue hecho una descripción y análisis de los aspectos estructurales y

1 "el conocimiento de las situaciones o las personas se construye a partir de un sistema de interacciones culturales y definió históricamente. Si bien se acepta la idea de que los repertorios humanos son limitados, sus combinaciones, son lo suficientemente variadas para crear sorpresas y minas a cielo abierto, conocido como individuos y situaciones que puedan parecer. (1978:42)" (traducción propia).

2 "La performance del payaso y de la 'Folia de Reis' en el Vale do Paraíba; juego y ritual – la tradición en transformación" (traducción propia).

rituales de esta manifestación de la cultura popular brasileña, que a cada año va a las calles en el período comprendido entre diciembre 24 al 6 de enero (en el estado de Río de Janeiro hasta el 20 de enero, día de San Sebastián) y por medio de su viaje, cumple la misión de revivir el pasaje bíblico que narra el viaje y la adoración de los tres Reyes Magos al Niño Jesús nacido. Centrándose en la figura del payaso, personaje enmascarado de aspecto cómico y grotesco, se analizaron los elementos performativos presentes en este artista brincante, tratados en la disertación como un ser liminar, identificando los aspectos del juego y del ritual presentes en su performance. Integrando payasos y foliões en un cuerpo ritual, se analizó este cuerpo como una unidad simbólica motivados por la fe y la devoción a los Santos Reyes. Desde la crisis establecida en el núcleo del grupo, se investigó sus factores generadores, tanto internos como externos, mediante la comprensión de la Folia de Reis como una manifestación que refleja el estado de las fuerzas sociales. Este sentido se desarrolló un análisis de las transformaciones sociales que afectan directa o indirectamente el grupo y en este contexto, el papel desempeñado por el poder público y sus politicas culturales, con el diagnóstico de un estado de abandono (que empezó a cambiar con el gobierno Lula) y la ineficiencia de estos mecanismos, junto a una tradición en constante transformación.

De esta investigación desarrollada a lo largo del curso, vino una serie de cuestiones, algunas abordadas sólo brevemente y otras que no han llegado a ser desarrolladas en la tesis de maestría, por la necesidad de mantener el tema propuesto en el proyecto y el poco tiempo para la investigación. Por lo tanto, este ensayo es un intento de llevar a cabo algunas de las cuestiones que surgieron como resultado de mi investigación de maestría, incluyendo la investigación de la ocurrencia de fiestas similares al Folia de Reis brasileña, en países de América Latina, como Perú y Colombia, y la recurrente asociación simbólica, en estas fiestas (celebraciones), del payaso (y personajes similares) con la figura del diablo.

El payaso de la Folia de Reis

Los payasos, también llamados de "bastión", "enmascarado" o "Marugo" dentro de la Folia de Reis son, de acuerdo con el maestro Luizinho y muchos otros foliões, payasos y devotos, la representación de los soldados del rey Herodes, o incluso el mismo Herodes, quien según el relato popular y reportados (los soldados) en el Evangelio de Mateo, persiguieron al Niño Jesús, encarnando los "traidores de Cristo" y por lo tanto están asociados con el mal, lo negativo, la figura del diablo, al "perro", a Exu, al demonio dentro de la fe popular. Es el elemento comúnmente tratado como lo profano dentro de la Folia. Bailan la chula, que se compone de danza y versos satíricos, usan un traje hecho, en general, de tejidos con volantes de gran tamaño o incluso trozos de tela, también conocida como farda (uniforme) y puede estar acompañado por una capa (cubierta); utilizan máscaras y llevan un palo, distinguiendo, por esos aspectos de los otros foliões.

Araujo describe una fiesta popular religiosa en la que esta relación es bién clara:

> *Havia a turma de meninos que representava os Santos Inocentes ou Mártires de Marrocos, vinham manchados de tinta vermelha, para fazer as vezes de sangue, e eram ladeados pelo Anjo da Guarda e por Lúcifer, também chamado Rei Herodes pelo povo. (1996:75)* [3]

[3] "Había un grupo de niños que representaban a los Santos Inocentes y Mártires de Marruecos, venían teñidos de tinta roja, para sustituir a la sangre, y eran flanqueados por el Ángel de la Guarda y por Lúcifer, también llamado Rey Herodes por el pueblo. (1996:75)" (traducción propia)

En las palabras del payaso "Catapora" ("Varicela" [4]), que fue quien inició el maestro Luizinho como un payaso [5], podemos darnos cuenta de la lectura que es hecha de este personaje por los propios foliões, revelando un sincretismo entre el payaso y elementos presentes en cultos afro-brasileños (FRADE, 1997), como Exu, y su asociación simbólica del payaso con la figura del diablo:

> *Quando os reis pediram pousada no palácio de Herodes, ele quis saber porque eles estavam viajando, pra onde iam. Aí os Reis contaram que tinha nascido o Rei dos reis. Herodes então queria matar esse Menino, com medo dele ser rei dele também. Aí então mandou uns soldados dele acompanhar os Reis e depois voltar para dizer onde era o lugar. Assim foi: com a desculpa de que o caminho era perigoso – naquele tempo já tinha ladrão - , mandou os soldados dele. Mas os soldados quando viram o Menino, foram tocados por Ele. Eles não voltaram para contar. Se disfarçaram com outra farda, botaram máscara e se soltaram no mundo. Herodes foi pro inferno depois que morreu. Virou diabo. E o diabo não é Exu? Então é isso que nós fazemos, a parte dos soldados de Exu. (apud FRADE, 1997:119)* [6]

En este sentido, Ligiéro proporciona una definición para Exu aclaradora no sólo de la relación de asociación simbólica del payaso con Exu, pero sobre todo, la relación que se establece entre el payaso y la figura del diablo:

> *Exu é o mestre de cerimônias do "teatro das sanções espirituais" – a encruzilhada. Cenário de trocas, mudanças, perdas, ganhos, confusões, reencontros. A encruzilhada marca um ponto de encontro entre diferentes mundos. Mundano e brincalhão, Exu assiste de camarote às idas e vindas da vida humana, rindo-se de nós quando tropeçamos em nossos próprios instintos básicos não domesticados, ou quando nos deixamos ludibriar por nossas pequenezas diárias e sentimentos menores. […] Não é de se admirar que seja sincretizado com o Satã – o diabo.*

Satã, a besta andrógina e cornuda, mreio humana, meio animal, cuja imagem hedionda era adorada nas orgiásticas missas negras da Idade Média, é uma recriação de Pã e também uma representação do guardião do Umbral. Presente nos mitos assustadores que envolvem a iniciação oculta, a criatura bestial de olhar maldito e escarnecedor é quem monta guarda nos limites entre o mundo inferior e o plano superior, onde a mente alcança a consciência das verdades absolutas. (1998:91)

El payaso, por la ambigüedad que guardia, por representar el guardián y protector da la Folia en las encrucijada durante su larga viaje y en momentos en que ocurre el encuentro entre dos Folias, al mismo tiempo en que representa el soldado de Herodes, asociado muchas veces al diablo, termina por cargar consigo un aspecto de impureza. Por eso el impedimento en relación al acto de entrar en las casas o iglesias, o incluso pasar o caminar delante de la bandera.

---

4 Cada payaso tiene un apodo.

5 Luizinho es maestro de la "Jornada de Reis Estrela Moderna de Volta Redonda", "Folia" investigada para el desarrollo de la tesis de maestría. Luizinho, antes de convertirse en maestro de "Folia", actúo por muchos años como payaso, teniendo como uno de sus maestros el payaso "Catapora". (traducción propia)

6 "Cuando los reyes pidieron posada en el palacio de Herodes, se preguntó por qué estaban de viaje, a donde iban? Luego le dijeron los Reyes que había nacido el Rey de los reyes. Entonces Herodes quería matar a ese Niño, temeroso de que fuera rey de ello también. Entonces envió algunos de sus soldados para supervisar los Reyes y luego de regreso a decir dónde era el lugar. Así fue: con la excusa de que el camino era peligroso – en aquél tiempo ya había ladrón - envió a sus soldados. Pero los soldados, cuando vieron el Niño, fueron tocados por Él. Y ellos no regresaron para cuentar. Se disfrazaron con otro uniforme, le pusieron una máscara y se soltaron en el mundo. Herodes fue al infierno después de su muerte. Se convirtió en el diablo. Y el diablo es Eshu? Así que esto es lo que hacemos, la parte de los soldados de Eshu. (apud FRADE, 1997:119)" (traducción propia)

La recurrente asociación simbólica del payaso con la figura del diablo, fue uno de los puntos que a lo largo de la investigación, despertaron mi interés y que fue posible identificar no sólo en las Folias de Reis de diferentes estados brasileños, pero también en las fiestas dedicadas a los Reyes Magos en países de América Latina como Colombia y Perú, donde pude investigar y verificar la ocurrencia de las manifestaciones de la cultura popular similares a la Folia de Reis.

En investigación de campo realizada en Perú en 2008, pude constatar la presencia de la tradición de la Folia de Reis en el país, que allá se conoce con el nombre de Bajada de Reyes [7] y que se describe de la siguiente manera:

> *... es una de las pocas representaciones con parlamento y verso cantado en español y quéchua, que sobreviven de la tradición dramática del Auto Sacramental español en el território surandino del Perú. (BEYERDORFF, 1988:11).*

En el ciclo festivo del Natal brasileño, los peruanos celebran en muchas provincias la Navidad, cuando se armam nacimientos [8], que en el caso de Cuzco, apresenta la figura del Niño Manuelito, que es una versión cuzqueña del Niño Jesús, sólo que Manuelito, a diferencia de este, nació en Cuzco (PRADO, 1992). En este período, según Koch, es "común la participación de grupos de danzantes que representan a los esclavos negros de la Colonia, ofreciendo sus bailes y cantos y visitando los nacimientos durante las fiestas de Navidad" (2001:225). En esta pasaje es posible percibir no sólo la herencia europea, que en el caso del Perú, tuvo una mayor influencia de los españoles, pero también nos damos cuenta de que en medio a esta herencia estan la tradición indígena andina y la influencia de los negros esclavizados y trasladados a esta colonia, que en un proceso similar al que ocurrió en Brasil y en Colombia, que contribuyó culturalmente en la constitución de las diversas tradiciones populares existentes en el país. Y allá, así como en Brasil, los negros aparecen como aquellos que bailan dentro del ritual.

En Cuzco, en la plaza del barrio de San Blas, en el día 6 de enero se realiza una puesta en cena que va desde la pasaje de los tres Reyes Magos por el castillo de Herodes hasta la adoración del Niño Jesús. Los danzantes acompañan la procesión que termina la representación.

En Huaytará, en la fiesta de la Navidad, estan presentes los danzantes allí llamados de negritos [9]. Estos, junto a los pastores, en el día 27 de diciembre "compiten inevitablemente, durante el atipanakuy, en el átrio de la iglesia, zapateando, haciendo acrobacias y creando nuevas figuras coreográficas. No hay apuestas pero los triunfadores son premiados con un dilúvio de monedas que muchas veces pasan de los cien mil soles." (BARRIONUEVO, 1981:40). Por la descripción se tiene en cuenta una similitud entre la danza de los negritos y de los payasos; incluyendo el gesto del público de juegar monedas a los enmascarados, costumbre existente entre las Folias de Reis brasileñas. En Andahuaylas acontece la Bajada de Negros, que comienza en el Año Nuevo y va hasta el día 6 de enero y tiene la participación de danzantes enmascarados (OLIVARI, 1974).

---

7 Ver Beyersdorff (1988) e EMUFEC (2008).

8 En Brasil llamamos presépio. Puedo añadir, de acuerdo com lo que pude observar, que los nacimientos em Perú incorporaron aspectos claramente andinos, tanto em los trajes de los personajes y sus accesorios, como em los aspectos fisonómicos. En él estan presentes, por ejemplo, llamas y los Reyes Magos em la versión peruana cargan como regalos: papas, maíz y animales típicos de la región.

9 Ver Bigenho (apud ROMERO, 1993).

Se registra también en las fiestas del Día de Reyes la presencia de los cómicos enmascarados, llamados Weraqos, que subvierten el orden durante las festividades, según lo informado por este artículo de periódico:

> *También están los Weraqos, ellos se ponen espinas, en Navidad y Reyes son igual; son cômicos vamos a decir, hacen todos esas chistocerías y van a algunos sítios, donde sea, y traen sea choclo, sea pisco, sea cualquier cosa que encuentran para el carguyoc; ellos entregan y también llevan mérito; ellos se 'roban', nada les dice nada, así es costumbre. El Weraqo remeda a todo y a todos incluso al mayordomo que lleva al Niño; tienen máscara, de yeso o de runa chuco de lana. (NAKAMURA, 1978: IV).*

Este informe revela una similitud entre el payaso de la Folia de Reis y los enmascarados de la Bajada de Reyes. En Lima – Perú aparecen también los pastores costumbristas, formados por tres pares de negros enmascarados y músicos que bailan ante el nacimiento en los días 25, 26 y 27 de diciembre y 6, 7 y 8 de enero (LA PRENSA, 1982). Cruz describe una Navidad Negra en que danzantes cómicos disfrazados hacen parte de la fiesta, además de los negritos, que en este caso se presentan en las cuadrillas formadas por niños que bailan demostrando "agilidad, gracia y picardía, cosechando muy buenas monedas de los espectadores." (1969:13).

Los elementos como la indumentaria, mascara, danza, musicalidad y la propia orígen historica de la danza de los negritos revela un mismo proceso de mestizaje ocurrido en Brasil, entre las culturas europea y amerindia añadido a africana, representada en Perú por los afro-peruanos, y que reserva a esos enmascarados herencias culturais varias, también presentes en el payaso de la Folia de Reis.

La asociación con la figura del diablo, en el caso de la Bajada de Reyes, así como en el payaso de la Folia de Reis, se lleva a cabo a través de elementos presentes en su indumentaria, incluyendo la máscara, o mismo a través de la performance hecha por los Weraqos y/o negritos a lo largo del ritual. Conforme las descripciones, estos personajes se presentan enmascarados y tienen carácter cómico, subversivo y trasgresor dentro de la fiesta.

Siguiendo en investigación de campo, en el año de 2009, en Colombia, dando continuidad en la investigación realizada en el Perú, como una forma de profundizar los estudios sobre Folia de Reis desarrollados en Brasil, fue posible identificar la ocurrencia de una fiesta, que sucede de dos en dos años, en el día 6 de enero (Día de Reyes) y días cercanos, en la ciudad de Riosucio – Caldas, Colombia. La fiesta llamada Carnaval del Diablo (o Carnaval de Riosucio) (VIGNOLO, 2008), está relacionada con la Fiesta de los Reyes Magos, que sucede durante la temporada de Navidad. Su origen está relacionado con el proceso de colonización del país iniciada por los españoles en el siglo XVI; heredaron de sus colonizadores, en un proceso similar a lo ocurrido en Perú y Brasil, sus herencias culturales, entre ellas los rituales y fiestas, incluyendo las dedicadas a los Reyes Magos. Fusionado la cultura afro-amerindia, la Fiesta de los Reyes Magos se convirtió en lo que hoy se conoce como Carnaval del Diablo o Carnaval de Riosucio, que tiene como personaje central el Diablo. De acuerdo con López (2006), esta fiesta surge de una rivalidad entre dos pueblos por las tierras ricas en oro y donde queda hoy la ciudad: el pueblo indígena de la región llamada La Montaña y el otro pueblo, compuesto por europeos (españoles) y negros africanos asentado en la región llamada Quiebralomo. Para firmar un acuerdo de paz decidieron juntos celebrar la Fiesta de los Reyes Magos, y de este hecho surge el Carnaval del Diablo, donde el diablo, es el personaje principal, resultado de la mestizaje de elementos culturales de las tres razas, que

fusionaron también sus celebraciones y rituales, creando el Carnaval, donde el Diablo aparece para recordar a estos pueblos el acuerdo de paz.

Al investigar y analizar el universo simbólico y representativo que el payaso de Folia de Reis asume en las fiestas de Reyes brasileñas y en las realizadas en Perú y Colombia, desde la investigación de estas tres fiestas en América Latina, que tienen como mito fundacional, el pasaje bíblico que narra el viaje de los Reyes Magos a adorar al niño Jesús, presentando cada una de ellas aspectos peculiares en su estructura ritual, fue posible darse cuenta en las tres celebraciones (Folia de Reis – Brasil; Bajada de Reyes – Perú; e Carnaval del Diablo – Colombia) la asociación simbólica del personaje enmascarado, el payaso y sus equivalentes (negritos/weraqos y diablo) con la figura del diablo.

La cuestión que surge en este breve ensayo es: ¿cómo se establece esta relación en los diferentes contextos (Brasil, Perú y Colombia) entre el payaso y sus equivalentes con el diablo, cúal la representatividad y significado de la figura del diablo en estas celebraciones y la inversión simbólica que se opera dentro de la propia simbología del diablo? Dentro de la ideología cristiana es el diablo aquél que representa el anticristo; que en la dicotomía bien y mal, es lo que ocupa el lugar de lo bajo, de lo terreno, un representante del mal, de lo profano en oposición a lo sagrado, de lo infernal. En estas fiestas latinoamericanas, el personaje del diablo está profundamente arraigado en la cultura popular, el refleja el pensamiento de la cultura popular y su síntesis es, asumiendo un carácter festivo, sarcástico, alegre y transgresor y que trae consigo la propia síntesis del conflicto del bien contra el mal, presentando sagrado y profano como opuestos complementarios. Es el diablo que protege, sana, que trae la prosperidad, es un catalizador, un transformador, representa la voz de la gente y nos entretiene y hace reír . Es aquél que invierte y subvierte el orden social, sus jerarquías y que nos hace reflexionar sobre la propia condición humana. Es el diablo que subvierte la propia simbología a él asignada por el cristianismo.

Al igual que el payaso, estos enmascarados se burlan y "simboliza los valores morales de la comunidad, en oposición al poder coercitivo de los líderes políticos supremos" [10] (TURNER, 1974:135). La Folia de Reis, bién como la Bajada de Reyes y el Carnaval del Diablo, como una manifestación de la cultura popular que sucede en las calles, recupera la idea presente en las fiestas de la Edad Media, de la creación, durante su presentación, de un mundo utópico, esto mundo deseado y que sólo puede ser vivido a través de la experiencia. Un mundo utópico donde la gente se reviste de una segunda vida, penetrando temporalmente en el reino de la universalidad, la libertad, la igualdad y la abundancia. Un mundo donde el individuo toma posesión de esta otra vida que le permite

> *establecer nuevas relaciones, verdaderamente humanas, con sus compañeros. La enajenación desaparece temporalmente. El hombre volvía a si mismo, y él sentía un ser humano entre sus pares. El auténtico humanismo que caracterizaba estas relaciones no era en absoluto fruto de la imaginación o del pensamiento abstracto, pero experimentabase en realidad este contacto vivo, material y sensible. (BAKHTIN, 2008:9)* [11]

Y por esto, en algunas de estas fiestas, como la de Riosucio, el Diablo se convierte en protagonista de una fiesta cuyo mito de fundación es un mito cristiano.

---

10 (traducción propia)
11 (traducción propria)

Actualmente, hemos desarrollado una serie de estudios en toda América Latina sobre la figura del diablo festivo, como una figura recurrente en las fiestas, celebraciones y rituales de la cultura popular en varios países de América Latina, tratando de entender la teatralidad y la fuerza de este personaje en nuestra cultura, hasta el punto de tener en casi todos los países alguna fiesta en que este personaje enmascarado esté presente. Teniendo en cuenta todo que fue presentado, este ensayo es el inicio de una investigación y un breve informe de investigación que revela, cada vez más, la amplitud de las fietas dedicadas a los Reyes Magos del Oriente y el simbolismo, representatividad, teatralidad del personaje del diablo festivo en la cultura popular latinoamericana y su capacidad de permear las manifestaciones, las culturas y las identidades, transformándolas y dándoles un nuevo significado, cumpliendo así un papel que es también social.

Bibliografía:

- ARAÚJO, Rita de Cássia Barbosa de (1996). *Festa: máscaras do tempo: entrudo, mascarada e frevo no carnaval do Recife.* Recife: Fundação de Cultura da Cidade do Recife,
- BAKHTIN, Mikhail Mikhailovich (2008).A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais. 6. ed. São Paulo: Ed. HUCITEC; Brasília: Ed. da Universidade de Brasília.
- BARRIONUEVO, Afonsina (1981). *Nochebuena con negritos y pallitas.* In: Gente, n. 402 – 403. Lima. Diciembre.
- BEYERSDORFF, Margot (1988). *La Adoración de los Reyes Magos: vigência del teatro religioso español en el Perú andino.* Cusco – Perú: Centro de Estudios Rurales Andinos Bartolomé de las Casas.
- CASCUDO, Luis da Câmara (2002). D*icionário de Folclore Brasileiro.* Belo Horizonte: de. Itatiaia.
- CRUZ, Nicomedes Santa (2008). *Navidad Negra.* In: El Comercio. Lima, 21 de diciembre de 1969.
- EMUFEC (Empresa Municipal de Festejos del Cuzco). (2008).Calendario de Fiestas del Cuzco. Cuzco: EMUFEC/Prom Perú.
- FRADE, Maria de Cássia Nascimento (1997). *O Saber do Viver, redes sociais e transmissão do conhecimento.* 255f. Tese (Doutorado em Ciências Humanas) – Río de Janeiro: Departamento de Educação, Pontifícia Universidade Católica do Río de Janeiro,
- KOCH, Gisela Cánepa (1998). *Máscara: transformación e identidad en los Andes.* Perú: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- _____*Navidad y Bajada de Reyes* (2001). En: MILLONES, Luis; RODRIGUES, José Villa (2001). *El Legado de la Historia.* (Ed.) Perú: Sevilla: Colleción América.
- LA PRENSA. Pastores Costumbristas Danzaron Ante Nacimiento, Perú, p. 4, 1982.
- LIGIÉRO e DANDARA (1998). *Umbanda: paz, liberdade e cura.* Río de Janeiro: Record/ Nova Era.
- LÓPEZ, Javier Ocampo (2006). *Las fiestas y el folclor en Colombia.* Bogotá: Panamericana Editorial.
- NAKAMURA, Félix. (1978). *Bajada de Reyes en Cantagallo.* In: La Prensa. Lima, 8 de enero de 1978. Suplemento Dominical, La Imagen Cultural. p. IV.
- OLIVARI, Manuel. *Bajada de Reyes – una tradición que se extingue.* In: La Prensa (suplemento), p.14-15, Lima, 6 de enero de 1974.
- ROMERO, Raúl (1993). *Música, danzas y máscaras en los Andes.* Perú: Pontificia Universidad Católica del Perú / Instituto Riva-Aguero – Proyecto de Preservación de la Música Tradicional Andina.
- TURNER, Víctor (1974). *O Processo Ritual: estructura e anti-estructura.* Petrópolis: Vozes. UNA CITA con el diablo. Direção de Paolo Vignolo. Colômbia: Universidad Nacional de Colômbia, 2008. 1 DVD.
- VELHO, Gilberto (1978). *Observando o familiar. In: A aventura sociológica.* Río de Janeiro: de. Zahar.

Los personajes en la iconografía moche: ¿Personas ó símbolos de identidades sociales?

Jürgen Golte
Doctor en Antropología. Universidad Libre de Berlín

Resumen

Los objetos producidos por los artesanos de la cultura mochica frecuentemente han sido interpretados como imágenes (a manera de una fotografía) de personajes en un mundo real. Especialmente las cabezas "retrato" han sido tomadas como "retratos" en el sentido europeo, o los personajes con signos de enfermedades, ceguera, leishmaniasis y parecidos se ha interpretado como representaciones de individuos que sufrían de una enfermedad. Al parecer la idea de tal "realismo" no corresponde a la idea mochica al crear la imagen. Parecería que los objetos representan "caracteres sociales" que aluden a características grupales en un universo ordenado con reglas específicas.
La hipótesis básica es que los moche tenían una imagen coherente del cosmos y ubicaban a los objetos, las plantas, los animales y también a los humanos en este universo. Los identificadores muestran por lo tanto la ubicación de un personaje representado en el universo, sin querer individualizarlo, sino por el contrario, para representar a un "representante en un orden social". En caso de que ésta hipótesis sea correcta se puede discutir la relación de un humano específico en el contexto social en el cual vive solo en cuanto a su ubicación en el universo, no en cuanto a sus características personales en el sentido que se discute la individualidad en el pensamiento europeo.

La lógica de la construcción de imágenes

Lo que no se entendió en la iconografía mochica es que durante el siglo XX se trataba de comprender las imágenes a partir de trasposi-ciones bidimensionales a la usanza europea. Con ésta falacia eurocéntrica las obras de los pintores de ésta cultura de la costa norte peruana que existió más o menos entre 100 y 700 de nuestra era resultaban herméticas o abiertas al imaginario del intérprete que en este caso necesariamente es foráneo. Los artistas muchik construían significados en objetos tridimensionales y para su interpretación no podemos trasladar sus imágenes al formato bidimensional europeo.

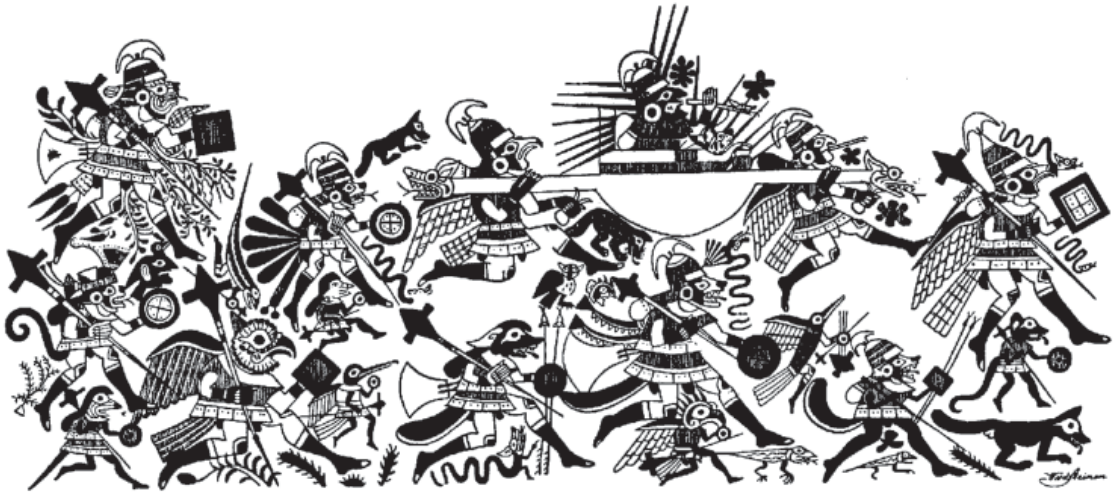


Fig. 1: La transposición bidimensional de una pintura moche de Wilhelm von den Steinen (Kutscher 1954: lám. 80)

Un ejemplo paradigmático es Wilhelm von den Steinen, un pintor con una capacidad extraordinaria que por encargo de Arthur Baessler, en aquel entonces director del Museo de Antropología de Berlín hizo copias bidimensionales de cientas de imágenes moche y nazca e inauguró una escuela a la cual se sumaron posteriormente Gerdt Kutscher (1983), Donna McClelland (Donnan y McClelland 1999; McClelland et alii 2007) y otros que lo tomaron como ejemplo cuando ellos mismos con bastante maestría copiaron las imágenes de vasijas de esta cultura. Solamente queremos discutir este problema con un ejemplo, en el cual von den Steinen pintó una especie de procesión que sigue a las andas de una divinidad (fig. 1). Kutscher (1954) interpretó esta imagen como una representación del Dios Lunar con su séquito demoníaco. Esta interpretación es inconsistente con otras imágenes, como la que sigue en la figura 2, en la cual el Dios Diurno asciende al cielo por medio de una escalera construida por arañas. A partir de ella resulta comprensible que el personaje en el anda de la figura 1 tiene que ser una divinidad diurna, lo que se entiende además por los animales que le acompañan. El picaflor, por ejemplo, para los moche es por sus características propias un animal eminentemente diurno.

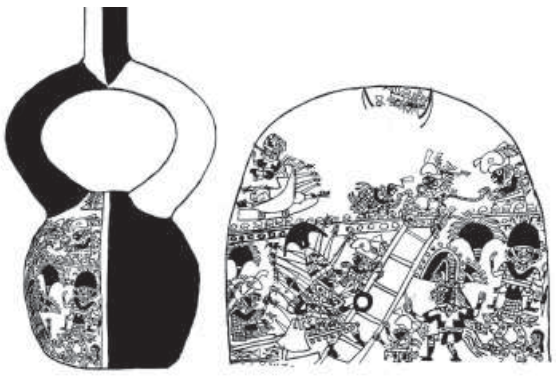


Fig. 2: El Dios diurno asciende al cielo en una escalera cons-truida por las arañas (Golte 2009: 29)

La transposición plana lleva a equívocos porque convierte en nuestra percepción al séquito en un acontecimiento que confiere coetaneidad a todos los seres representados. Si la Divinidad en el anda es una divinidad diurna, no tiene sentido la composición de su séquito, ya que este incluye una serie de seres nocturnos y del mundo húmedo: ahí aparece en primer lugar un sapo con adherencias de yucas y maníes, ratones, búhos, polillas y otros animales nocturnos o subterráneos que no hacen mucho sentido como acompañantes de una divinidad diurna.

Regresando al objeto mismo comprendemos la falacia. Los moche habían expuesto sus ideas en un objeto tridimensional que exponía actores contrapuestos: diurnos por un lado, nocturnos por el otro. La construcción del sentido en tres dimensiones permite con más facilidad exponer oposiciones temporales que la de dos dimensiones. De esta forma en vez de representar una procesión de un séquito de una divinidad, la botella revela que se representa una especie de calendario continuado de noche y día o de época húmeda y época seca. El límite entre las representaciones se encuentra por debajo del entronque del asa estribo. La visión de arriba de la vasija de la figura 4 revela con claridad la construcción binaria de la pintura.

Fig. 3: La vasija de la cual se tomó la pintura del Museo de Etnología de Berlín (Golte 2009: 30)

Así que tenemos que asumir la conclusión:
• El desarrollo plano de una imagen a la usanza europea es un error etnocéntrico.
• La construcción de significado sobre la vasija tridimensional muestra una relación de otro tipo, incluyendo la existencia en tiempos opuestos (día/noche; época húmeda/época seca) entre los actores representados.

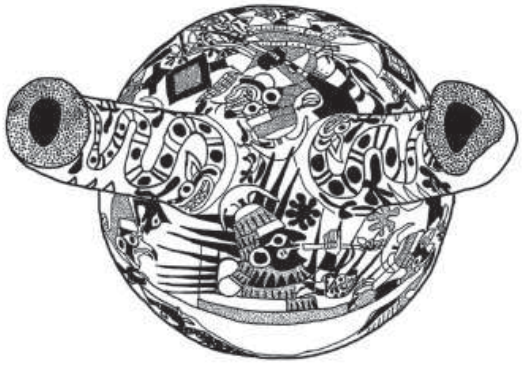


Fig. 4: La misma vasija observada de arriba permite percibir la construcción binaria (mundo diurno/mundo nocturno) (Golte 2009: 32)

Fig. 5: Un esquema de la construcción del universo según los moche (Golte 2009: 59)

La construcción de significados está relacionada con una cosmovisión. No es el lugar para exponer extensamente ésta que se puede resumir en un esquema como el de la figura 5. Éste se basa en datos etnohistóricos, etnográficos e iconográficos (Golte 2009). Los artistas mochicas heredaron y desarrollaron formas de exposición tridimensional que primero se puede percibir en objetos cupisnique, que anteceden de tal manera a los moche, que éstos últimos se puede comprender casi como cupisnique tardíos. Éste consiste en la utilización de la superficie de una vasija para el ordenamiento de imágenes en oposiciones complementarias (fig. 6). Utilizan la oposición entre interior y exterior de una vasija, opuestos espaciales, que en muchos casos trasmiten las ideas sobre opuestos temporales.

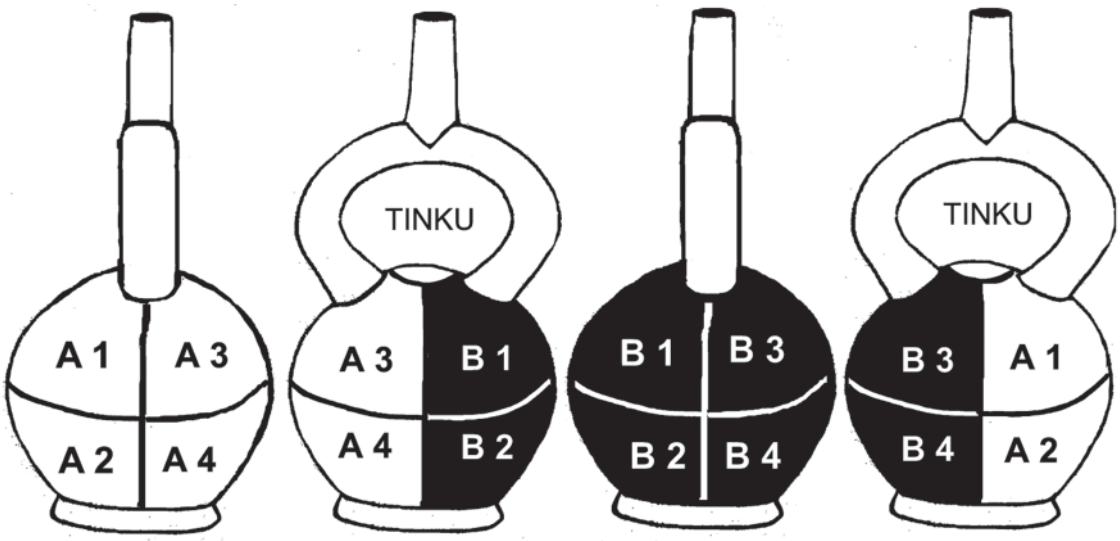


Fig. 6: La construcción de opuestos en la superficie de una botella de asa estribo moche (Golte 2009: 82)

Para entender éste modo de exposición hay que estar consciente que la cosmovisión de ellos y de otras culturas andinas trabajan con opuestos complementarios y homologa categorías espaciales, sociales, temporales con una idea básica de género. Géneros opuestos y complementarios, que se encuentran con regularidad en un "tinku" procreativo son la base de la construcción de la historia y del futuro. A los moche les correspondía según su ideario organizar la reproducción ordenada de los elementos del cosmos.

Conclusión:

- Los moche utilizan en su alfarería espacios tridimensionales pautados para construir significados.
- Hay una relación estrecha entre composición tridimensional y cosmovisión

Narración y orden cosmológico

Vamos a exponer con un caso la complejidad de la construcción de significados. En la exposición de narraciones los alfareros moche crean por un lado un orden narrativo, que en el caso que vamos a exponer es considerado como una "tira cómica" que se desarrolla alrededor de la vasija en espiral en un orden secuencial. Por otro lado ubican a los actores principales en la narración en el esquema cosmológico. Esto se logra colocando a los actores en la superficie de la vasija en posiciones fijas. Obsérvese solamente la posición de la divinidad del mar (en negativo) en todos los ejemplos mostrados (figuras 7, 8 y 9) al pie del entronque del asa estribo en el lado A. Lo mismo vale para la ubicación de otras divinidades, como por ejemplo la diosa lunar delante

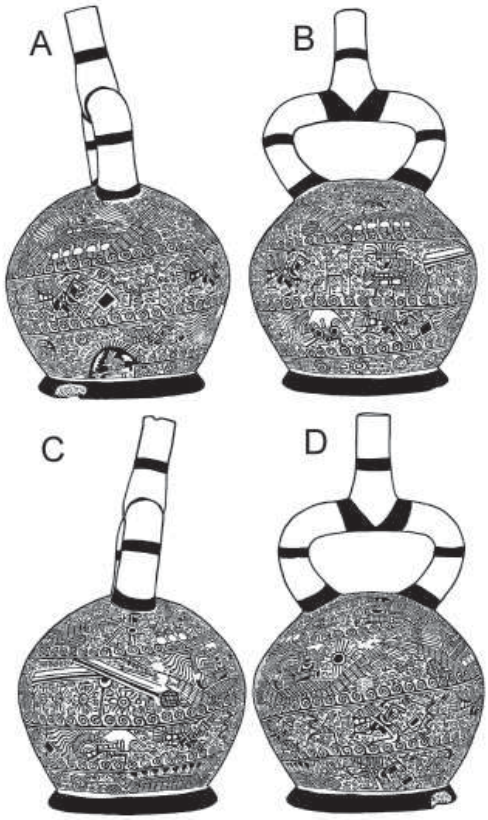


Fig. 7: La "Guerra de los objetos" en una versión del Museo Larco (Golte 2009: 382)

de su templo en al lado B de cada botella. Estas colocaciones se mantiene en los ejemplos a pesar del hecho que la misma narración en las versiones diferentes es más o menos extendida, o incluye detalles en la secuencia que en otra versión no aparecen. Lo dicho queda visible con el ejemplo de una narración conocida bajo el título "La rebelión de los objetos".

Para comprender la guerra de los objetos hay que estar consciente que los objetos son clasificados como pertenecientes al mundo de abajo y nocturno. Vamos a utilizar cuatro versiones fuertemente emparentadas. Tres de las versiones proceden del Valle de Chicama y parecen ser pintadas por el mismo pintor. A pesar de que son pintadas por el mismo artista difieren en la extensión del contenido. Su comparación permite observar lo esencial y lo menos importante. La primera versión es la más compleja y pertenece a la colección del Museo Larco (fig. 7), la segunda versión algo dañada pertenece igualmente al Museo Larco (fig. 8).

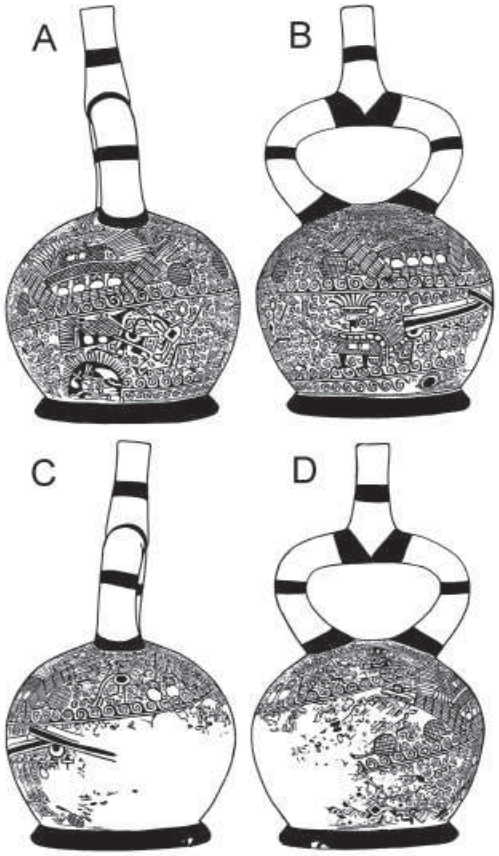


Fig. 8: La segunda versión de la "Guerra de los objetos" del Museo Larco (Golte 2009: 386)

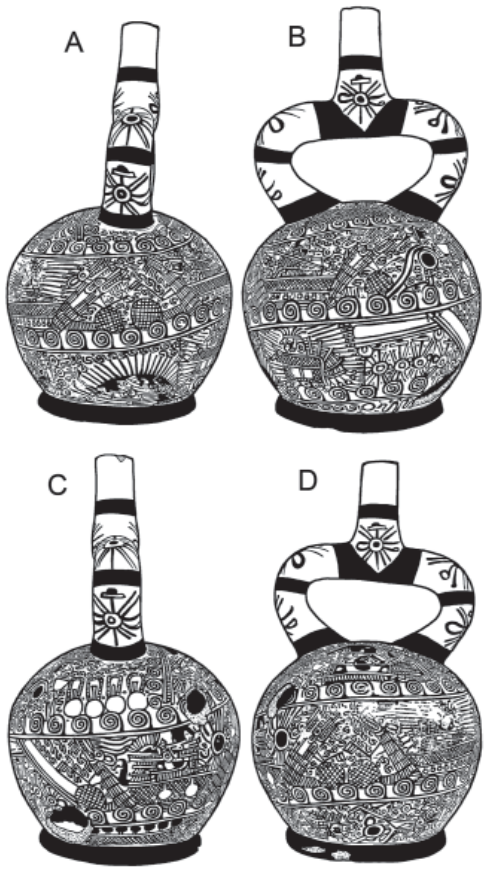


Fig. 9: La tercera versión de la "Guerra de los objetos" en una ver-sión del Museo de Leipzig (Golte 2009: 389)

Fig. 10: La "Guerra de los objetos" en una versión de una botella de una colección privada en California (Golte 2009: 393)

En la comparación con las dos otras piezas se pueden reconstruir las partes borradas. La tercera versión del mismo pintor como las dos anteriores es del Museo Et-nográfico de Leipzig y fue adquirida en 1913 (fig. 9). La cuarta versión es muy similar, pero el desarrollo del espiral es invertido.

Es una versión que procede de una colección privada en California (figs. 10 y 11).

Las versiones expuestas aquí o partes de ellas son conocidas también de otras vasijas, en las cuales la exposición no es en espiral, sino utilizando una ubicación de las escenas en lados opuestos de las vasijas y la posición entre el lado inferior y el lado superior de la vasija que también se utiliza en los ejemplos mostrados. Una vasija en el Museo de Etnografía de Munich permite entender que la narración de la "guerra de los objetos" tiene una "narración complementaria" de una "guerra de los animales diurnos bajo el liderazgo del dios sol contra los objetos"(Golte 2009:407ss.).

Fig. 11: Desarrollo plano de la "Guerra de los objetos" en una ver-sión de una botella de una colección privada en California (Golte 2009: 394)

El caso expuesto no es particular. Por lo general las representaciones moche son más exposiciones narradas (en imágenes) de mitos y ritos que se inscriben dentro de la lógica de la cosmovisión. Si aparecen personajes son identificables dentro de esta lógica por medio de atributos simbólicos que los ubican en la cosmovisión. Las divinidades y el mismo discurso sobre el origen de las cosas y del mundo son planteados en términos parentales. Las imágenes, incluso las de personas no son de una realidad en nuestro sentido, sino por el contrario el presente se entiende como un eslabón más en una cosmovisión que se perpetúa por la conjunción de opuestos que parte del modelo de la procreación humana con la diferencia que los seres que surgen en ella pueden ser diversos. Los opuestos pueden ser diferentes a nuestras concepciones sobre la procreación.

Esta diversidad permite que de un par de seres contrapuestos se desarrolle un árbol genealógico que empieza con las divinidades mayores diversas y termina en todo los elementos del universo existente en el cual vivieron los moche.

Conclusión

Los moche deben haber tenido un discurso sobre su cosmología que exponían en los objetos materiales que creaban de manera sistemática. Más que el discurso y la secuencia de los eventos les importaba el lugar de los actores en el órden cósmico. En la exposición visual este hecho es observable en las narraciones visuales complejas. Esta necesidad de ubicar a los actores en un órden cósmico estaba relacionada con sus ideas sobre la reproducción permanente de éste en términos parentales. La ubicación de los actores en espacios a los cuales se adscribía un género era la condición básica para que los moche pudieran cumplir su función en la reproducción permanente del mundo en encuentros generativos.

Bibliografía

- BEREZKIN, YURI E (1983). *Mochika. Leningrado:* Academia de Ciencias de la URSS.
- BOURGET, STEVE (2006). *Sex, Death, and Sacrifice in Moche Religion and Visual Culture.* Austin: Univer-sity of Texas.
- CASTILLO BUTTERS, LUIS JAIME (1989). P*ersonajes míticos, escenas y narraciones en la iconografía mochica.* Lima: Fondo Editorial, Pontificia Universidad del Perú.
- CUESTA DOMINGO, M (1980). *Cultura y cerámica mochica.* Madrid: Museo de América, Ministerio de Cultura.
- DONNAN, CHRISTOPHER B (1975). T*he Thematic Approach to Moche Iconography.* Journal of American Lore 1(2): 147-162.
- DONNAN, CHRISTOPHER B (1976). Moche Art and Iconography. Los Angeles: UCLA Latin American Center Publi-cations, University of California.
- DONNAN, CHRISTOPHER UND DONNA MCCLELLAND (1979). T*he burial theme in Moche iconography.* Washington, D. C.: Dumbarton Oaks. (Studies in Pre-columbian Art & Archaeology 21)
- DONNAN, CHRISTOPHER AND DONNA MCCLELLAND (1999). *Moche Fineline Painting: its Evolution and its Artists.* Los Angeles: UCLA Fowler Museum of Cultural History.
- GOLTE, JÜRGEN Y ANNEMARIE HOCQUENGHEM (1984). S*eres míticos y mujeres: interpretación de una escena moche.* en: Centro Eu-ropeo de Coordinación de Investigación y Documentación en Ciencias Sociales (ed.), Table ronde sur les collections précolombiennes dans les musées européens; pp. 91-112. Wien.
- GOLTE, JÜRGEN (1994). *Iconos y narraciones. La reconstrucción de una secuencia de imágenes moche.* Lima: Instituto de Estudios Peruanos. (Fuentes e investigaciones para la Historia del Perú 10)
- GOLTE, J. 1996 Una paradoja en la investigación etnohistórica andina. en: Max Peter Baumann (ed.), Cosmología y música en los Andes; pp. 519-531. Frankfurt/Madrid: Ver-vuert/ Iberoamericana.
- GOLTE, JÜRGEN (2003). *La iconografía nazca.* Arqueológicas 26: 178-218.
- GOLTE, JÜRGEN Y RODOLFO SÁNCHEZ (2004). *Sawasiray-Pitusiray, la antiguedad del concepto y santuario en los Andes.* Investigaciones Sociales, Revista del Instituto de Investigaciones Histórico-Sociales UNMSM Año VIII(13): 15-29.
- GOLTE, J (2004). *Divinidades femininas moche.* en: Dorothea Ortmann (ed.), Anuario de Ciencias de la Religión: Las religiones en el Perú de hoy; pp. 165-220. Lima: Fondo Editorial de la UNMSM/ CONCYTEC.
- GOLTE, J (2004). *Un universo oculto.* Baessler-Archiv 52: 125-174.
- GOLTE, JÜRGEN 2007 Zwei außergewöhnliche Stücke der Moche-Sammlung des Staatlichen Museums für Völkerkunde München: ein Beitrag zur Methode bei der Interpretation der Moche-Vasenmalerei. Münchner Beiträge zur Völkerkunde 11: 49-79.
- GOLTE, JÜRGEN (2009). *Moche: cosmología y sociedad. Una interpretación iconográfica.* Lima: CBC e IEP.
- HOCQUENGHEM, ANNE MARIE (1987). *Iconografía Mochica.* Lima: Fondo Editorial, Pontificia Univesidad Católica del Perú.
- JACKSON, MARGARET A. (2008). M*oche Art and Visual Culture in Ancient Peru.* Albuquerque: University of New Mexico Press.
- KUTSCHER, GERDT V (1950). I*conographic Studies as an Aid in the Reconstruction of Early Chimu Civiliza-tion.* Transactions of the New York Academy of Sciences Series II, Vol. 12, No. 6: 194-203.

- KUTSCHER, GERDT V(1954). *Nordperuanische Keramik. Figürlich verzierte Gefäße der Früh-Chimu. Cerámica del Perú septentrional. Figuras ornamentales en vasijas de los Chimúes antiguos.* Berlín: Gebr. Mann. (Monumenta Americana 1).
- KUTSCHER, GERDT V (1983). *Nordperuanische Gefäßmalereien des Moche-Stils. Bonn. (Materialien zur Allgemeinen und Vergleichenden Archäologie* 18).
- LARCO HOYLE, RAFAEL (2001). Los mochicas. Lima: Fundación Telefónica.
- LIESKE, BÄRBEL (1992). *Mythische Erzählungen in den Gefäßmalereien der altperuanischen Moche-Kultur. Versuch einer ikonographischen Rekonstruktion. Bonn:* Holos Verlag. (Mundus Reihe Alt-Amerikanistik Band 7).
- MCCLELLAND, DONNA D (1990). A Maritime Passage from Moche to Chimu. en: Michael E. Moseley y Alma Cordy-Collins (eds.), The Northern Dynasties: Kingship and Statecraft in Chimor. Washington, D.C.: Dumbarton Oaks Research Library and Collection.
- MCCLELLAND, DONNA, DONALD MCCLELLAND Y CHISTOPHER DONNAN (2007). *Moche fineline painting from San José de Moro.* Los Angeles: Cotsen Institute of Archaeology at UCLA.
- SHIMADA, IZUMI (1994). *Pampa Grande and the Mochica Culture.* Austin: University of Texas Press. Uceda C., Santiago y Elías Mujica B. (eds.) 1994 Moche: propuestas y perspectivas. Lima: IFEA.
- URTON, G. (1981) *At the Crossroads of the Earth and the Sky. An Andean Cosmology.* Austin: University of Texas Press.

Cuento, danza y representaciones zoomorfas en la instrumentación comunicativa de la tradición: El caso de Puñún, zona alto andina de Lima-Perú

Amílcar Hijar Hidalgo
Doctorando en Antropología, UNMSM

En medio de la única plaza del pueblo un hombre sale vestido con terno negro llevando una máscara de oso en el rostro y en una mano una soga con la cual jala a sus pastoras cautivas. Es perseguido por un ágil y joven cazador con indumentaria militar del siglo XX y un viejo sable oxidado de épocas republicanas. Un par de caballos antropomorfizados impiden en cada momento que la cacería se concrete, seguido por un hombre-toro durante todo su recorrido. El oso con características humanas huye a esconderse en casas y lugares inescrutables apoyados complacientemente por los niños quienes con sus gritos lo alertan y con señas falsas envían al cazador hacia otros lugares. El cazador debe adivinar dónde se ha escondido y darle muerte, de no lograr el sacrificio del hombre-oso se espera un año con efectos climáticos devastadores y de violencia cotidiana entre los pobladores. Por lo que los habitantes del pueblo ruegan que la tradición se cumpla una vez más.

Las imágenes orales del cuerpo o de los cuerpos que integran ésta danza-cuento, conservan su temporalidad en un ritual en el que se divorcia plenamente la cultura de la naturaleza, el hombre de la bestia, el presente del pasado para unirse en una sola representación. Si bien el cuerpo transforma lo corpóreo propio para convertirse en una ampliación corporal de un oso u de otro personaje, lo importante es definir lo corporal significante para observaciones diferenciadas de actores y espectadores.

Entonces, encontramos que la "instrumentación comunicativa" (Habermas, 1960) hace que tengan sentido los símbolos y signos del ritual histórico, la narración de los cuerpos zoomorfizados y lo que implica para el actor o los actores el sentido de vida tradicional, por que tal acto transforma conjuntamente a observadores y observados en representaciones de "otros" con los cuales construyen identidades colectivas que caracterizan temporalmente a la comunidad (Hijar,2007).

En efecto, en la Comunidad indígena de Puñún (voz quechua cuyo significado es "dormido"), ubicada en la parte noreste de la Provincia de Lima y situada a una altitud de 3,300 m.s.n.m. cada año en el mes de Setiembre, durante las celebraciones de las festividades de San Agustín, patrón religioso del pueblo, se presenta esta peculiar danza encerrando un discurso narrativo: el cuento del oso raptor.

Sobre el cuento del "oso raptor" o de "Juan Oso" existe una interesante recopilación hecha por Efraín Morote Best en la década de 1980, en su libro "Aldeas Sumergidas" donde selecciona 15 narraciones recogidas en diversas partes de los andes peruanos. Concluye señalando que el personaje del cuento llamado"Juan Oso" sería el producto de la fusión de dos culturas: la Hispana y la nativa. "Juan Oso" desde una perspectiva política y social otorgada por el autor no sería otro que la idea de un pueblo consciente emergiendo frente a las posturas hegemónicas del poder.

Resumiré el cuento para una mejor comprensión: en tiempos inmemorables los osos tenían la capacidad de pensar y actuar como los seres humanos. Habitaban las zonas altas de los andes, vivían en cuevas y se alimentaban mayormente de carne fresca. Los hombres de la aldea los ahuyentaban con flechas y hondas para evitar que hicieran estragos entre sus animales domésticos o en sus fértiles sembríos. Un día mientras los habitantes del pequeño poblado de Puñún se hallaban cultivando sus terrenos, las mujeres se dedicaban al pastoreo de sus auquénidos muy cerca de las altas cumbres. Entonces, repentinamente, apareció sigilosamente un gran oso entonando una bella melodía mediante una quena hecha de huesos, logrando "encantar" a una docena de pastoras y llevárselas cautivas a su cueva.

Al interior de la gruta que asemejaba una gran casa rústica, el oso inmediatamente mantuvo relaciones sexuales con las pastoras prisioneras, y del producto de esta inusual unión idílica, surgieron varios niños con una mitad superior de hombre y con la parte inferior del cuerpo en forma de oso. El "oso raptor" es un animal celoso y las alimenta con carne y productos que lograba robar de las chacras de los humanos. Para seguridad cada vez que salía tapaba la entrada de la cueva con una inmensa roca que las asustadas mujeres no intentaban moverla.

El tiempo pasó y los pequeños hombres-osos crecieron, al ver la angustia de sus madres decidieron escapar. El mayor de ellos, llamado "Juan oso", poseedor de una descomunal fuerza, movió la gran roca liberando a sus hermanos quienes huyeron con sus respectivas madres a diferentes lugares y otros retornaron al pueblo. Sin embargo, en medio de la hazaña aparece el "oso raptor" y en una fiera batalla con "Juan oso" es asesinado, por lo que "Juan oso" escapa dejando a su madre en el pueblo de sus parientes.

En su largo periplo por el mundo andino, un día Juan oso, llegó a hospedarse en una iglesia bajo el amparo del sacerdote quien se convirtió en su padrino y protector. En la escuela donde estudiaba debido a su desproporcionada fuerza siempre lesionaba a los niños por lo que fue expulsado. El pueblo de mestizos llevados por el miedo que sentían por la incontrolable fuerza de Juan Oso, obligó a que el sacerdote lo enviara en una peligrosa misión hacia la selva amazónica. De esta manera buscaban una forma elegante de deshacerse de la presencia de Juan Oso, le proporcionaron un caballo, tres mulas de carga y un perro, exhortándole que los cuide y que traiga la mayor cantidad de productos de la Selva. Incluso lo despidieron en medio de festividades con la esperanza de que sea devorado por las fieras del monte.

Después de tres meses de ausencia " Juan Oso" retornó con un séquito de animales. Jalaba con una mano la soga donde amarrados traía al puma, al otorongo, al lince, al jaguar, al caimán, y una serie de animales más pequeños. El pueblo desconcertado rogaba nuevamente al sacerdote para que Juan Oso sea enviado a la casa del "condenado", lugar donde quien entraba jamás salía. Así sucedió.

"Juan Oso" se predisponía dormir en la sala de la casa- hacienda abandonada casi un siglo, cuando escuchó una misteriosa voz gangosa que le decía "me caeré "y él que nunca había conocido el miedo le contestó "cáete pues " y del techo cayó pesadamente un cuerpo gigante totalmente deforme. Ambos se trenzaron en una colosal pelea y luego de horas de lucha el "condenado" (espíritu del hacendado castigado por Dios por su extrema avaricia) se rindió y tornándose en un color blanco puro, y como forma de agradecimiento por su salvación le entregó a "Juan Oso" dos grandes baúles lleno de alhajas y joyas. "Juan Oso" retornó al pueblo con el tesoro y fue aclamado como un héroe".

En el caso de las representaciones instrumentadas socialmente que se hace en la comunidad campesina de Puñún se entremezclan el cuento y la danza en un ritual que ellos mismos denominan "la danza del Ucumari" o la "danza del oso", donde intervienen además una serie de personajes no primigenios como el cazador-soldado, los hombres caballo, el hombre toro, las pastoras, el oso raptor, colocados allí por la concepción histórica local que rememora hechos aparentemente inconexos de su impronta ritual.

Michael Jackson (1980), señala "que los seres humanos no actúan por opiniones o criterios epistemológicos para encontrar significado a sus acciones", aunque estas puedan pertenecer a un

rito. Más bien las acciones rituales cobran sentido en el nivel de la experiencia inmediata, sin pretender ser verdaderas en torno a una teoría del conocimiento.

La experiencia del cuerpo en la "danza-cuento del oso" como representación instrumental de un grupo local, se aleja de la concepción clásica de un cuerpo pensado como objeto-sujeto, para convertirse más bien en un "cuerpo cultural o étnico" bajo la concepción andina de integración y reciprocidad entre la sociedad, la naturaleza y los dioses; acercándose más bien, a los que Wittgenstein llamó "el entorno de un modo de actuar". Es decir el cuerpo no solo es plural en sus representaciones pensadas y cotidianas, sino que se vuelve multivariable en la escenificación de un ritual como en el caso de esta danza-.cuento, donde los cuerpos requieren conscientemente ser zoomorfizados para mantener un imaginario colectivo inconsciente de un remoto pasado recreado constantemente en el ritual.

Por ende, el cuerpo individual o concebido como individuo (sujeto u objeto) se traslada simbólicamente en la tradición para convertirse en un "ser" colectivo, instrumentado socialmente enfatizando la zoomorfización de los mismos como forma no solo de relacionarse con los "otros" cuerpos (propios o extraños), sino también, con la historia que toma corporeidad en la representación dinámica del ritual. Por única vez o tal vez por algunos días el "cuerpo cotidiano" (campesino, trabajador o de servicio en la casa) y contemporáneo de los protagonistas considerado "vida", se transforma en un cuerpo multivariado, reasignado y refuncionalizado por la escenificación de "otras vidas" pasadas. La vida del Oso, del Toro, de los caballos, del cazador-soldado, de las pallas-pastoras que aún existen y a la vez no existen.

La Narración de los cuerpos zoomorfizados durante la danza-cuento se convierte en una instrumentación comunicativa (Habermas, 1960), que involucra y transforma a observadores y observados, trasgrediendo el conflicto cultura-naturaleza, civilizado-salvaje, hombre-bestia, o presente-pasado, para conservar mediante la recreación del "hecho cultural" (tradicional o folklórico) una identidad local colectiva siempre contemporánea. Es decir, no solo se agota en los principales protagonistas (hombre oso, hombre toro, hombre caballo, cazador, pastoras, etc) la trasformación zoomorfizada de los cuerpos comprometidos con la representación (observados), ésta se amplia hacia los espacios privados de los observadores quienes individual o colectivamente se involucran con los personajes mostrando sus preferencias, simpatías o intereses, como el caso de los niños que ayudan al "hombre oso" a elegir los escondites o engañando al cazador-soldado. En cambio, los adultos mayores intentan apoyar al joven cazador-soldado de ubicar al hombre-oso y procure darle muerte, pensando siempre que si esto sucede habrá excelentes cosechas, abundante agua y campos fértiles.

Las mujeres que representan a las pastoras raptadas por el hombre-oso atinan a no huir del cautiverio, esperan ser rescatadas no por el cazador-soldado cuya función es asesinar al hombre-oso y darle un destino promisorio al pueblo, sino, ser liberadas por la acción de los acontecimientos para luego incorporarse "en todos"(cuerpo social o colectivo) bailando en el "cuerpo de las pallas"(cuerpos elegantemente vestidos solo para esa ocasión) durante toda la semana, una vez concluida la fiesta volverá al "cuerpo cotidiano"(casada, soltera, alta, gorda, robusta, etc) para completar su metamorfosis cíclica de su rol femenino corpóreo.

Así por ejemplo, las autoridades de la comunidad eligen al protagonista (hombre oso, hombre toro, hombre caballo, cazador soldado, etc) desde una perspectiva de "cuerpo voluntario" o de "cuerpo designado" para poder tener acceso a los pastizales de la comunidad. El comunero que desea

tener acceso por varios años a los pastizales de la comunidad se presenta como "voluntario" para asumir la figura zoomorfa de uno de los personajes de la danza, pero también puede ser "asignada" a un determinado miembro de la comunidad para que asuma la representatividad del hombre oso (alto, robusto, atleta, etc) o del cazador-soldado (fuerte, resistente, ex soldado o policía) Le dan un tiempo necesario de ensayos a veces guiados o no para que vayan adaptando su zoomorfización que resulta ser compleja (sentirse oso, toro, caballo o cazador).

Muchos de ellos no han vista nunca un oso (exterminados hace siglos) y otros se informan mediante la narración de los ancianos que pasaron por "el cargo" o de aquellos que cumplieron con "el encargo" . Lo mismo sucede con los demás "personajes" por lo que en ocasiones improvisan situaciones, movimientos y corporalidades que no necesariamente atentan contra la tradición del lugar, por eso decimos que es dinámica.

Por otra parte, los otros observadores no niños ni ancianos (no estáticos ni mecánicos con su cuerpo) participan entorpeciendo las acciones del cazador-soldado que busca aniquilar al Ucumari, mandándole por direcciones equivocadas y escondiendo en sus casas al oso, correteando detrás de los hombres-caballos y del hombre-toro para impedir la inevitable muerte del hombre-oso. Las representaciones corporales durante la ritualidad pueden variar pero todo vuelve a su normalidad luego de la muerte corporal del oso para convertirse en el protector espiritual y cultural del pueblo.

Como señalaba Maurice Merleau-Ponty (1962) el cuerpo no solo cumple funciones simbólicas o representativas, vividas como un ser en el mundo, o estar condicionada por las actividades prácticas según Douglas, o de acuerdo a Bourdieu, (1979) las representaciones colectivas se correlacionan con patrones de uso del cuerpo generado dentro del habitus. En la danza-cuento del oso los patrones alterados del uso del cuerpo inducen a nuevas experiencias y promueven nuevas explicaciones a partir de la concepción andina de integración, reciprocidad y complementariedad, donde el cuerpo del "otro" es también mi cuerpo representado ritualmente en un cuerpo colectivo que le pertenece a lo comunidad de origen y que reconstruye su identidad, la controla y la recrea constantemente.

Sarles (1975) dice que es a través de la adaptación y la interacción con otros cuerpos que se gana sentido de si mismo y del mundo existente. Casualmente Jacksón considera que la mimesis está basada en una conciencia corporal del otro en uno mismo que ayuda a resaltar una reciprocidad de puntos de vista. El caso de la danza-cuento del oso de la comunidad de Puñún resalta el uso de un cuerpo colectivo o colectivizado mediante un ritual que le permite performances y mutivariabilidad de las posibilidades de sus cuerpos individuales.

BIBLIOGRAFÍA.

Bourdieu. 1994. El sentido Práctico. Editorial Seuil. Paris
Citro, Silvia. 2009. Cuerpos Significantes. Travesía de una etnografía dialéctica. Biblos. Buenos Aires.
Douglas, M. 1994. Símbolos naturales. Exploraciones en cosmología. Alianza. Madrid.
Foucault, M. 1979. Microfísica del poder. La Piqueta. Madrid
----------2002. Arqueología del saber. La Piqueta. Madrid
Habermas, J. 1981. Teoría de la Acción Comunicativa. Taurus, Madrid.
Hijar H, Amílcar. 2007. "Cuerpos observados: construcción de identidades" en
Revista TAPI nº 02, Lima.
Jackson, Michel. 1983. Knowledge of the body. Revista. Man.
---------- 1996. Introductión, Phenomenology, Radical empiricism and
Anthropological critique. Indianapolis University. Indiana
Merleau-Ponty, Maurice. 1948. Sentido y Sentido. Nagel. Paris.
---------- 1977. El ojo y el espíritu. Planeta. Buenos Aires.

Cuerpos densos: La Marinera entre herencias y conquistas

*Daniel Díaz Benavides**

Doctorando UNMSM

Docente en Antropología en la ENSFJMA

danielordiazb@yahoo.es

Resumen

La Marinera es la danza nacional del Perú, hay modalidades locales de ella pero la más popular es la norteña, en referencia a la que procede de la parte noroccidental del territorio patrio. En la década del sesenta del siglo pasado se produce un punto de inflexión en su proceso de producción y difusión que marca el inicio de su expansión lenta y sostenida, en la que ha sorteado con holgura un conjunto de barreras disímiles e inimaginables.

Su expectante posicionamiento en contextos diversos, que incluyen rituales andinos finamente estructurados y derivados de una larga tradición histórica, la deben a un complejo sistema de producción y consumo construido por sus agentes; en el que, sus productos finales, bailarines/bailarinas, exhiben cuerpos de alta resolución estética.

La naturalidad de sus procesos rituales implica que participan de un sistema complejo de códigos genealógicamente situados y construidos en largas jornadas de esfuerzo corporal.

Los cuerpos danzantes suman, a su heredad acumulada en la historia, la transformación de sus procesos de subjetivación motivadas por su inserción y práctica en lógicas de ensayo constantes con tecnologías corporales propias o por la apropiación-reelaboración de las extrañas, sólo posible por la plasticidad del género.

Estos cuerpos, así renovados, dotados de consistencia y densidad, construyen sus propias historias, labran su destino al superar las estructuras sociales excluyentes que sus cuerpos delataban por provenir de espacios culturales alejados de la centralidad de poder y urbana.

En este ensayo daremos cuenta de las herencias y conquistas de estos cuerpos renovados y de densidad dotados.

Palabras claves: migración, danza, exclusión social, educación informal, corporalidad, herencias y performances.

La Marinera es la danza nacional del Perú, hay modalidades locales de ella pero la más popular es la norteña, en referencia a la que procede de la parte noroccidental del territorio patrio. En la década del sesenta del siglo pasado se produce un punto de inflexión en su proceso de producción y difusión que marca el inicio de su expansión lenta y sostenida, en el que ha sorteado con holgura un conjunto de barreras disímiles e inimaginables

Es, tradicionalmente, definida como un baile de pareja mixta de coreografía libre que escenifica el cortejo amoroso (Aguilar, 1989; Santa Cruz, 1973; Vallejo, 1999; Iriarte, 1991; Romero, 1942; Delgado, 1998; Roca, 1985).

En los últimos años la encontramos en todos los confines del país, en países de todos los continentes y al interior de espacios rituales andinos finamente estructurados cuando, solo cinco décadas atrás, su presencia estaba restringida a la costa nor peruana.

Este ensayo tiene como objetivo dar cuenta de este fenómeno complejo, que aparece como propuesta que viene de la misma sociedad e incidirá en las modalidades de producción y transmisión del conocimiento de la Marinera y en sus formas diversificadas de difusión.

Difusión

El Club Libertad, club exclusivo que concentraba al grueso y emergente sector burgués de la capital de la región La Libertad (ubicada en la región nor occidental del Perú), organizó en noviembre de 1960 el que sería su primer concurso de Marinera, sin muchas pretensiones fue denominado I Concurso Regional nor peruano de Marinera.

La convocatoria es ampliamente difundida por los medios disponibles de aquellos años, emisoras de radio y periódicos; pero, como la Marinera es un baile popular era previsible que los de este sector social también participen en el concurso. Para ingresar a las instalaciones del club se exige a los socios ir vestidos de etiqueta, esta exigencia se hace extensiva a todos los que concursen u observen el concurso; sin embargo, la proximidad objetiva no impide que se reglamente las lejanías sociales y el concurso es convocado para dos categorías: Marinera de salón y Marinera de jarana. La primera categoría hace referencia directa a gente que pertenece a la elite económica y la segunda identifica o clasifica a los sectores populares; por cierto que los participantes son todos adultos. Un rectángulo deportivo para básquet o fulbito es el escenario destinado para la Marinera de jarana y un recinto renacentista para la de salón.

Banda de músicos para la primera, y al aire libre, y un conjunto musical para la segunda. El concurso fue un éxito en lo político y social aunque solo participaron veinticinco parejas. A sugerencia de los muchos entusiasmados por la idea, pero que se excusaron por no haber participado, cambiaron el concurso de noviembre a la última semana de enero del siguiente año, 1962. A los pocos años las instalaciones del club ya eran muy pequeñas para albergar al cada vez mayor número de concursantes y, el concurso de regional se transformó en nacional siete años después del primero de ellos.

Los premios para la época son ciertamente atractivos aunque el simbólico social es más relevante, los campeones son rápidamente convertidos en figuras públicas y expuestos como referentes sociales. Hasta 1972 han ocurrido muchos cambios, los vestidos de fiesta se han convertido en vestidos inspirados en diseños locales, las mujeres se sacaron los zapatos y comenzaron a utilizar

maquillajes y peinados culturalmente emparentados con el vestuario escogido, se unificaron las categorías y de las instalaciones del club se trasladaron al coliseo cerrado Gran Chimú (con capacidad para 12,000 espectadores) y, es el año que por vez primera se implementa la categoría infantil.

Los años pasan, este año 2010 participaron más de mil parejas de baile clasificadas, en función a sus edades, en ocho categorías y; para el Club Libertad, se ha convertido en la actividad central del año. Es su mismo Presidente quien va de academia en academia (denominación que se le da al lugar donde se imparte la enseñanza de la Marinera) haciendo la invitación respectiva, organizando la conferencia de prensa y asistiendo a cuanto evento sea posible para promocionar el concurso. Además, se han implementado el concurso de coreografías (premia el trabajo colectivo), la categoría de la amistad (que agrupa a parejas con Síndrome de Down), la categoría campeón de campeones (agrupa a todas las parejas ganadoras del año), campeón de campeones (agrupa a parejas disímiles en edad que tengan campeonatos en años anteriores). Y, dentro de la programación de actividades paralelas al evento, aunque no sujetas a evaluación, está la fiesta del perol (los/as que participan deben hacerlo vestidos rigurosamente de blanco), el pasacalle (siempre programado para el penúltimo día del concurso), el maratón de Marinera (que premia a la pareja de mayor resistencia física, la última pareja ganadora superó las seis horas continuas bailando Marinera), actividades todas estas organizadas por el mismo club.

Se ha previsto toda una semana de concurso y se tiene como invitados a diplomáticos de diversas nacionalidades, a ministros de estado, intelectuales y artistas de reputación internacional, militares del más alto rango, a la prensa extranjera y nacional, etc. Trujillo, durante el concurso, vive su segunda fiesta más importante del año (la otra es el festival de la primavera) con importante flujo turístico interno y externo.

El club programa actividades paralelas al evento para atender a sus invitados: exposiciones de pintura, degustación de platos típicos, exhibición de caballos de paso, exhibición de artesanías, circuitos turísticos, entre otras actividades. El concurso de Marinera, que para los organizadores del primero de ellos sólo fue una distracción para las esposas de los directivos del club, se ha convertido en un evento cuyas incidencias son transmitidas a nivel nacional e internacional, los principales medios de comunicación masivos le dedican programas especiales a diario y la televisión del estado transmite íntegramente la final del concurso cuya duración supera las catorce horas ininterrumpidas de su programación.

En la etapa final-final, quinta y última del concurso, se presentan en baile de exhibición los campeones del año anterior y la Reyna realizando su última presentación como tales. Este evento, programado a lo largo de todo un año, está finamente estructurado e implica una ritualización altamente compleja, todos los actores cumplen su papel dentro de cánones o libretos previstos, lo que hace suponer que lo observado es el resultado de un largo proceso de aprendizaje.

Producción del conocimiento

En los inicios de este proceso los/as bailarines/as no se hacían, nacían o aprendían en casa, con la familia, es la abuela(o) la/el maestra(o) más entusiasta. Para los primeros años de concurso la preparación para bailar es un asunto estrictamente familiar; por ejemplo, una de las dos parejas campeonas del primer concurso de Marinera (Víctor Schemiel Baltodano y María Barbieri en la modalidad de jarana) se constituyó una semana antes del concurso y tanto él como ella consideran

que no sabían bailarla porque no la habían ensayado antes, aunque sí la ejecutaban en reuniones familiares en las que demostraban mucha gracia y entusiasmo; familiares cercanos de ella les sugieren y corrigen, durante la semana previa, algunas modestas figuras coreográficas.

De resultas del concurso los que han campeonado o han logrado algún puesto de honor son requeridos, de favor, para dar "una mano" a los nuevos concursantes; pero el mercado sigue demandando y, entonces, aparecen los primeros indicios de remuneración; cuando los primeros campeones llegaron a Lima, siendo parte ya de las migraciones masivas, no habían maestros de la Marinera que ellos bailaban (la norteña), los que existían eran de la Marinera que se bailaba en Lima y difería mucho de la que se ejecutaba en el norte, los otros profesores eran de danzas andinas.

El mercado los presiona, les exige, hay demanda; por lo que, en pocos años los recién llegados, campeones en Trujillo, organizan un lugar de enseñanza que se denomina academia. Si en un primer momento son requeridos para dar clases a domicilio, la organización de una academia implicaba dar clases grupales. En la actualidad la academia funciona como puerta de entrada, como institución intermediadora entre la sociedad y los individuos que quieren aprender a bailar el baile nacional del Perú. Los que tienen experiencia previa en migración esperan a los nuevos migrantes en un colectivo organizado que responde a sus intereses o expectativas, son los canales, los nexos entre individuos y sociedad. Allí mismo se construyen las estrategias para generar las necesarias cohesiones internas y para construir los elementos diferenciadores de otros grupos similares y otorgan, al recién llegado, una razón para desbordar su individualidad; para sentirse integrado, junto con otros, a un proceso de potenciación de sus cuerpos y a conocer la lógica de producción del conocimiento del recurso cultural que aspiran explotar. Son, al mismo tiempo, las organizaciones desde las cuales se planifican la participación de los suyos en los concursos nacionales que proliferan en el país cada fin de semana.

En 1981, cuando ya se hablaba de la excesiva sofisticación de la Marinera y, por lo menos, dos décadas después de que Arguedas criticó las estilizaciones de las expresiones folklóricas (Arguedas, 1963), entre ellas a la Marinera, una pareja se presentó en el concurso de Trujillo ejecutándola con notoria influencia de la técnica del ballet; campeonó y, al poco tiempo, se convirtió en una técnica profusamente utilizada; también fue la apertura a toda tecnología corporal extraña que permita lograr bailarines/as con alta capacidad de resolución.

En las dos décadas anteriores mejoraron sustancialmente las ejecuciones por efectos de la frecuencia e intensidad de ensayos sucesivos y por la participación de profesores de educación física como directores de las academias o como profesores particulares, estos potenciaron sus cuerpos en resistencia física y velocidad, la plasticidad y expresión aún corrían por cuenta de las parejas de baile; sin embargo, desde los ochenta del siglo pasado la apropiación de técnicas corporales para ejecutar representaciones danzadas es manipulada indiscriminadamente, cada profesor/a experimenta con sus discípulos una mezcla de técnicas domésticas con técnicas estructuradas o sistematizadas y, cada instructor/a se muestra altamente creativo/a para convertir a sus instruidos/as en campeones/as potenciales.

Hoy los cuerpos danzantes son cuerpos construidos que se caracterizan por tener una gran resistencia física, elasticidad fuera de lo común, dominio del espacio en sus diferentes niveles, seguridad en el equilibrio corporal en posiciones muy variables y complejas del centro de gravedad, velocidad de las extremidades y control del cuerpo en las variaciones de velocidad que la música exige, independencia de movimiento de las partes del cuerpo, naturalidad en la expresión facial

para dar a entender que los movimientos que se están ejecutando no implican mayor esfuerzo o que se les ejecuta con naturalidad; es decir, se busca que esos movimientos se conviertan en "hábitos corporales". Es evidente que esos hábitos corporales se han logrado en largas jornadas de ensayo, que para algunos es de toda la vida.

En los años iniciales el/la profesor/a se ocupaba de toda la preparación, incluyendo la parafernalia que lo acompaña, progresivamente se fueron especializando; así, unos preparan solo a mujeres otros a varones; hoy la especialización es alta: hay profesores/as para principiantes, para hacer solo coreografías, para zapateos, para niños/as, para adultos/as, para pañuelo, para manejar la falda, para expresión facial, para darle fuerza, para marcar el ritmo, profesores/as especialistas en algunos concursos y no en otros, profesores/as para postura, para manejo del sombrero, profesores/as de "exportación", para el interior de la República, etc.; es decir, que estamos frente a un proceso constante de progresiva división social del trabajo.

Pero, todos estos/as profesores/as se especializaron en la práctica misma, en la exploración de movimientos corporales, en la creatividad motora, el propio medio los fue haciendo, los fue creando, los fue exigiendo, los fue "profesionalizando", y lo lograron en la convivencia diaria con sus alumnos/as. No hay un solo lugar donde actúa el poder institucionalizado o de educación "formal" donde se enseña Marinera en esos grados de especialización, los/as profesores/as se han hecho solos/as o son el resultado de las exigencias del medio, el caso es que están y son respetados o legitimados, y el medio mismo permite la continua aparición de otros/as, o cada nuevo/a campeón/a es un/a potencial profesor/a y a lo mejor un/a creador/a de un nuevo estilo. La competitividad que exige el concurso es un factor determinante en la exploración de movimientos diferenciadores.

Entonces, las técnicas corporales empleadas no son técnicas depuradas en un estilo definido y fiel del original, son más bien reelaboraciones artesanales, uso de tecnologías de manipulación del cuerpo pero sabiendo que producto final se quiere lograr. Implica que se conoce el objetivo pero los medios para lograrlo son producto de experimentos constantes, experiencias que se depuran día a día en los ensayos; cada profesor/a, cual más creativo/a, aplica en su alumno/a su imaginación para afinar el producto final, imaginación que es producto de la experiencia en eventos sucesivos.

Este mecanismo de enseñanza crea fuertes identificaciones personales entre profesor/a y alumno/a que se extiende a profesor/a-familia del alumno/a de forma que éste/a reclama por su alumno/a y cada alumno/a se identifica como alumno/a de tal profesor/a, la identificación con la academia o grupo ocupa un lugar secundario; es una identificación con un estilo de baile, con un estilo de enseñanza y, en algunos casos, hasta con un estilo de vida; lo que significa que hemos vuelto a las formas primarias de enseñanza, de persona a persona, de cuerpo a cuerpo como en la tradición, pero esta vez intermediados por un mercado de consumo exigente, intermediados por una tecnología corporal particular, creativa y diferencial. El/la profesor/a, hecho en la experiencia competitiva, ocupa hoy el espacio de la abuela.

Es pertinente hacer notar que en su mayoría los/as profesores/as dedican su tiempo completo a la enseñanza o a resolver problemas derivados de las exigencias del/a concursante, a pesar de la informalidad y de la susceptibilidad del mercado, los que se dedican a enseñar estas danzas siempre tienen a quien impartirle sus saberes y, por lo general, los/as profesores/as escasamente han concluido sus estudios secundarios, contados son los que tienen una formación sólida en técnica danzaria y poco o ningún éxito han tenido los técnicos en expresión corporal y cultura física; y los/as profesores/as egresados de la Escuela Superior de Folklore o de cualquier otra institución for-

mal de formación superior en danza y música folklórica siempre están en desventaja en el medio laboral frente al/a la bailarín(a) de Marinera norteña.

Significa que se ha consolidando una tecnología corporal particular para la producción del conocimiento de la Marinera que, si bien se nutre de muchas fuentes, éstas están para potenciar la técnica propia. Lo que implica que se ha construido, a lo largo de cinco décadas, una genealogía propia con códigos de formación que responden a una estructura fina, compleja y diferenciada.

La persona interesada en bailar Marinera invertirá años y paciencia en su formación artística para convertirse en una de sus buenas ejecutantes y el sistema ha previsto diferentes instancias para ubicarla en el nivel que corresponde a su resolución artística.

Al/(a la) alumno/a se le exige mucho esfuerzo físico, durante la semana tiene un promedio de dos a tres sesiones de tres horas cada una que son complementarias a su esfuerzo escolar y tienen hipotecados sus fines de semana; al/(a la) alumno/a se le imparte un conjunto de pasos, figuras coreográficas, posturas, combinaciones, variaciones, todas con el objeto de definir un estilo que lo identifique; pero, lo que finalmente se le da constituyen herramientas que el/la instruido/a opta por utilizarlas según combinaciones que prefiera, o según lo que la música le va inspirando; los/as sujetos diferenciales y creativos/as siempre imponen un estilo personal y las ejecuciones más celebradas son aquellas que marcan la diferencia; quiero decir, que por muy exigentes que sean los/as maestros/as para lograr objetivos en sus alumnos/as, éstos/as siempre tienen la posibilidad de variarlos, de darles su estilo personal y constituirse en los innovadores del conocimiento que recibieron, son respuestas de los caracteres productivos del cuerpo.

Es evidente que participamos de tiempos de postmodernidad, por lo que, el sujeto como actor juega un papel importante en la renovación y ampliación del mercado y en la consolidación de la Marinera como la danza más representativa de la nación.

Las academias

En Lima, en la década del sesenta, hubo un ambiente favorable para la práctica y difusión de la música y danzas folklóricas, José María Arguedas desde la Casa de la Cultura y en coordinación con el Ministerio de Educación lideraba una corriente de apoyo y apertura de puertas institucionales para que los folkloristas tengan espacios donde puedan expresar su arte. Paralelo a los afanes de Arguedas, Rosa Elvira Figueroa asume el papel de mecenas de muchos artistas folklóricos y dona su propia residencia para convertirla en núcleo concentrador de la actividad en la capital y, al mismo tiempo, espacio de formación en música y danzas folklóricas, hoy convertida en Escuela Nacional Superior de Folklore.

Este paraguas protector es necesario porque la sociedad capitalina tiene una conducta de segregación y exclusión del indígena y de todo producto o creación que provenga de ese sector social, las representaciones de nación de la elite criolla, blanca de Lima, son excluyentes del cobrizo indígena, lo consideran una raza en extinción, o por lo menos, esos son sus deseos.

Pero, hay otro fenómeno social más interesante que comienza a ocurrir en aquellos años y que en pocas décadas cambiaría el rostro del país, son las primeras migraciones masivas desde los sectores rurales hacia los urbanos, en particular y con mayor fuerza, hacia la capital de la República; dentro de ese flujo migratorio algunas parejas de Marinera norteña que habían logrado notoriedad en el concurso de Trujillo migran a Lima en busca de ampliar sus horizontes.

En 1966 habían llegado, desde Trujillo a la capital, dos parejas de Marinera y Tondero para participar en el primer festival nacional de folklore organizado por la Casa de la Cultura y logran coronarse campeones nacionales, José María Arguedas les entrega el premio "El Comercio"; de manera que, pocos años después, al migrar en forma definitiva a Lima encuentran un terreno abonado y un mercado que les recibe con las puertas abiertas.

Los migrantes que bailan Marinera y Tondero provienen de ciudades costeñas unidas por la carretera Panamericana y con grandes tendencias modernizantes en sus estructuras productivas; las representaciones sobre la costa norte del Perú consideraban que allí se concentraba el sector más moderno de nuestra economía por su temprana industrialización para explotar la caña de azúcar; entonces, estos migrantes traen ya una experiencia urbana y llegan a un espacio urbano mayor donde hay un conjunto de representaciones propicias a la actividad que realizan.

Rápidamente se apropian del mercado y su dinamismo es fundamental para dar respuesta a la creciente demanda. En pocos años más migrantes y algunas movilizaciones sociales similares a la limeña en ciudades norteñas importantes como Piura, Chiclayo y Trujillo generan un crecimiento paralelo de la demanda e incentivan la apertura de nuevos mercados. Son los inicios de la profesionalización de la enseñanza de la Marinera; si la producción y consumo de bailes regionales, anterior a este periodo, es para satisfacer necesidades domésticas o para animar reuniones sociales, para las cuales la enseñanza es intergeneracional, salvo algunas excepciones, en esta oportunidad la demanda tiene características de pronta masificación y su tendencia es a independizar lo artístico de lo social.

Si bien en los inicios los migrantes norteños cuentan con el padrinazgo del estado a través de sus instituciones sectoriales o de algunos mecenas, pronto optarán por su independencia y escogen el centro de Lima, en las instalaciones del Club Trujillo en el Paseo Colón, para organizar el primer centro de enseñanza independiente de Marinera norteña, lo denominaron Aires Norteños y Academia para identificarlo como centro de enseñanza; desde aquellos años hasta ahora, los lugares de práctica y difusión de las Marineras y el Tondero, suelen identificarse como academias.

Con independencia quiero decir que están ligadas a una persona o a una pareja que es la que enseña y es la única responsable de la prestación del servicio y de la cobranza del mismo, este costo es por mensualidad, por clase dictada o por partes, el/la mismo/a maestro/a de baile se encarga de negociar las condiciones del pago. Para disponer de un local se establecen los contactos a través de paisanos, o de alguien influyente en la institución que ceden sus locales a cambio de contar con la colaboración artística de algunos de los participantes en cuanto organicen algún evento social. Este mecanismo es utilizado con frecuencia para disponer de locales amplios y adecuados para la práctica de la danza y es una estrategia común de los sectores excluidos en su relación con el estado o con las instituciones, estrategia que se explota con mayor amplitud, luego, cuando se organizan los concursos de Marinera.

La primera academia en Lima es organizada y dirigida por la pareja campeona del quinto concurso nacional de Trujillo, la misma que es portada de la colección Documental del Perú correspondiente al departamento de La Libertad y que formaron parte de la delegación peruana al mundial de fútbol México '70; reconocidos artistas nacionales y extranjeros que los vieron bailar en aquella época sostienen que su baile era bastante modesto pero muy entusiasta y fueron algunos de ellos quienes les dieron algunos "toques" para hacer más respetable su ejecución.

La deducción lógica era que existía una presión, una necesidad porque la representación costeña de un baile popular tenga un espacio en la delegación oficial, que existía la pareja designada, pero la calidad de baile de los ejecutantes no satisfacía los standares internacionales, lo que obligó a someterlos a ensayos más rigurosos para que puedan tener una actuación decorosa. Es evidente que el "blanqueamiento" de la Marinera, que ha ocurrido en Trujillo por efecto de los organizadores del concurso, que pertenecen a las familias económicamente más poderosas de la región, funciona como un recurso ideológico que presiona la representatividad de los elementos simbólicos de la nación, y los trujillanos "menos" nativos, mas urbanos; por tanto, menos excluidos por el poder no podían estar ausentes de un evento en el que estaban comprometidos los valores patrios; si las danzas andinas se defendían solas, a las costeñas tenían que defenderlo los padrinos y, así, les hicieron un espacio en la delegación que los bailarines explotaron al máximo.

Los "blancos" costeños encontraron en la Marinera el recurso cultural popular para contrastarlo con la música y danzas andinas, es la misma época en la que se está promocionando con toda la fuerza de la institucionalidad oficial la música y danzas negras ejecutadas por Perú Negro, la diferencia está en que el arte negro cuenta con el auspicio privado y del estado aunque actuando siempre en forma independiente de otras expresiones artísticas; sin embargo, la Marinera o sus aficionados comparten o se disputan el mismo mercado popular con el grueso de los andinos migrantes.

La primera academia estuvo dirigida por una pareja de campeones de Marinera; pero, los/as campeones/as siguen apareciendo cada año y aquellos/as que no siéndolo tienen la capacidad para enseñar y, también, la constancia en la práctica en la primera academia formada que generó nuevas parejas de campeones en su seno; de estas tres vertientes va surgiendo la potencialidad competitiva y, como hay mercado para todos/as, las nuevas academias van surgiendo una tras otra. A veces por imitación, otras por divisiones sucesivas y otras por contraste.

Desde el centro de Lima, primero, se avanza hacia los distritos aledaños, de éstos hacia importantes capitales de departamentos como Cajamarca y Huancayo. Paralelamente se producen la apertura de academias en los conos de la capital, de allí a los distritos fuera de ella y, desde luego, a las provincias cercanas; mientras Trujillo, Chiclayo y Piura están inmersas en un proceso histórico paralelo y similar al ocurrido en Lima; captación de mercados desde el centro de la ciudad hacia los sectores periféricos, al igual que quienes iniciaron este proceso de "conquista" se asentaron primero en el mismo centro de Lima y, desde allí, ampliaron el mercado para conquistar otros nuevos.

En la actualidad, salvo algunas excepciones, el mercado nacional cuenta con un lugar donde aprender a bailar Marinera por muy recóndita que sea la demanda. Hasta en el extranjero, siguiendo las rutas de las migraciones, bailarines/as de Marinera han abierto un nuevo frente de conquista estableciendo academias de Marinera en USA, España, Venezuela, México, Francia, Rusia, Australia, Japón, Italia, Canadá, Argentina, Alemania, Chile, etc.

Pero, cada nuevo/a bailarín/a que se incorpora a una academia sabe que pertenece a un entorno social y artístico propio y particular, sabe que en el año va a tener la oportunidad de encontrarse con otros/as bailarines/as de otros lugares o de otras academias, sabe quienes son los/as bailarines/as más importantes y quienes son los/as maestros/as más reputados/as y donde se encuentran; sabe que en Trujillo, el último fin de semana del mes de Enero, se produce la mayor concentración de bailarines/as de Marinera al que la mayoría asiste cual si fuera un "peregrinaje"; es decir, siente que está incorporado/a a una red social que tiene sus propios mecanismos de relacionarse, de infor-

marse, de formarse. Sabe que forma parte de un mundo diferenciado en el que es partícipe de la producción y consumo de un baile regional cuyos ejecutantes han tejido meticulosamente una red que, iniciada desde un núcleo muy pequeño, se ha convertido en mundialmente interconectada.

Quienes lo integran son, en un ochenta por ciento, migrantes andinos; el resto, son costeños; los del norte dominaron el mercado hasta las dos primeras décadas del concurso, luego que el mercado fue creciendo los andinos y limeños fueron copando las posiciones estelares. Desde otra perspectiva la red está integrada por agentes diferenciados por razones económicas, sociales y culturales; por diferencias de género y generación y, desde hace no menos de dos décadas, hasta por diferencias de nacionalidad, dada la cada vez más significativa participación en el concurso de parejas extranjeras; todos nucleados por o para la práctica de esta danza norteña convertida, desde el concurso Nº 27 en 1986, durante el primer año del gobierno aprista de Alan García, en Patrimonio Cultural de la Nación.

Los concursos

Por dos décadas consecutivas, sesenta y setenta del siglo pasado, Trujillo es el lugar único en el año donde se encuentran los/as bailarines/as de Marinera para contrastar sus habilidades, para esas dos décadas la reunión era virtualmente una reunión social, donde se encontraban las viejas amistades de diferentes lugares del país, cada uno/a dedicado/a a sus propias actividades laborales o profesionales, a contarse las ocurrencias familiares o sociales más importantes.

A los pocos años del establecimiento de la primera academia de Marinera en Lima, y en vistas del crecimiento progresivo del mercado se organizan los primeros concursos de Marinera; el mecanismo de selección de las parejas participantes es el mismo que el de Trujillo, pero para diferenciarlo y hacer que la convocatoria tenga más representatividad nacional, se convoca al concurso con mas modalidades de baile: Marinera norteña, Marinera limeña, Marinera serrana y Tondero o Marinera norteña, Tondero y Huaylarsh; en Lima, cercanos a los ochenta, no se puede desligar un concurso nacional de una danza folklórica de su versión andina, comparten el mismo mercado.

Cada concurso es un productor de campeones/as y cada nuevo campeón/a es un futuro maestro/a con pretensiones de academia propia y, por cierto, de concurso propio. Cada banda para ella o escudo para él en el pecho, como símbolos de haber logrado un campeonato, es una carta de presentación para lograr en el medio el respeto y la admiración y, varios campeonatos ganados son razones o requisitos exigidos por el medio para "profesionalizarlo".

Con la organización del concurso cada academia ha logrado cerrar el circuito económico: producen, distribuyen y consumen; autosuficiencia económica en la explotación de un recurso cultural; pero, la demanda interna no consume toda la producción, también consumen los medios de comunicación, las empresas e instituciones nacionales e internacionales. La oferta es un producto finamente acabado, un producto que tiene cada fin de semana, en el concurso, a su control de calidad o a su detector de progresos y, en la competencia, el incentivo permanente para aspirar al reparto simbólico de privilegios con los cuales mejorar su ubicación en la estructura hegemónica.

Entonces hay concursos de Marinera pequeños, medianos y grandes; algunos realizados en el corazón del distrito más exclusivo o en el cerro del último asentamiento humano; concursos realizados en la capital de la República o en recónditos pueblitos de nuestra selva, sierra o costa,

otros realizados al interior del país o fuera de él siguiendo la ruta de las migraciones externas, concursos organizados con medios tecnológicos de última generación u organizados en forma artesanal; concursos en el que participan más de mil parejas o en el que asisten no más de quince. Todos repartiendo campeonatos, todos generando nuevos/as campeones/as y, además, nacionales.

El concurso, así, se constituye en una práctica social en expansión, en el lugar en el que cada fin de semana interactúan la gente vinculada a la práctica de la Marinera, espacio privilegiado de la información y de mantener interconectado el círculo, allí se conoce lo que ocurre en las academias, lo que están haciendo los/as profesores/as, cómo están constituyéndose las parejas, quiénes los preparan y dónde, allí se promocionan los eventos del año, se destruyen y construyen parejas, se observa el avance (evaluación en calidad de baile) de los/as bailarines/as, se detecta quién puede complementarse con quién, se concretan estratégicas y transitorias alianzas personales y grupales y, también, es el lugar donde se evidencian los conflictos.

El concurso es el espacio privilegiado de encuentro, de concreción de la práctica social, de síntesis y de resultado del trabajo semanal y también de exteriorización de las energías acumuladas en las prácticas semanales; pero, por sobre todas las cosas, es el espacio de aprendizaje en la negociación y en la valoración de las calidades de baile. La familia que observa agudiza la percepción y calcula las probabilidades de éxito propios y ajenos, aprende a no dejarse engañar, a ubicarse socialmente, a convivir en espacios sociales más grandes que el de su familia y a ejercer sus derechos y obligaciones, aprende a constituirse en ciudadano/a, en ciudadano/a sustantivo (Sojo, 2002).

El entorno de parientes del/a bailarín/a que se encuentra inmerso en el círculo de la Marinera, al poco tiempo, termina convirtiéndose en un individuo más dinámico en su barrio, en la escuela, en la iglesia, son los que "manejan" las actuaciones públicas y los que tocan las puertas precisas para lograr algún beneficio para su colectividad; por lo general, son los líderes locales.

Discursos transgresores

Los cuerpos danzantes no descansan, una vez lograda la eficiencia y alta resolución estética, refrendada por varios campeonatos nacionales ganados, el/la bailarín/a continua ensayando para mantener el status, otros/as ensayan solos/as por las dinámicas internas de las academias, otros/as más ya situados en el medio no necesitan del respaldo institucional de su academia y realizan sus ensayos con independencia y, por último, los/as que habiendo transitado por varias ensayan entre la independencia y la pertenencia transitoria a alguna de ellas. De este grupo, que ya superaron las pruebas de dominio del género que el medio exige, por sus capacidades para manejar a discreción las técnicas y por la naturaleza reiterativa de los ensayos, exploran otras representaciones y, finalmente, otros discursos.

En principio se dedicaron a elaborar coreografías de pareja pero grupales; en los que todas las parejas deberían realizar, en sincronía, las mismas figuras coreográficas. Subrepticiamente se organizó a inicios del 2000, y ha tenido continuidad, el primer concurso gay de Marinera.

Con frecuencia junto a los concursos de exhibición de caballos peruanos de paso se presentaban algunas parejas de Marinera para animar la reunión, aunque una teoría de origen refiere que los laterales (paso con el que se baila la mayor parte de la Marinera) son imitaciones del desplazamiento del caballo de paso. Posteriormente se presento una Marinera en la que una bailarina la ejecutaba frente a un chalán montado en su caballo; hoy, ya existen concursos de Marinera de a ca-

ballo y a pie. La modalidad de baile está creciendo y ya tenemos chalanes y chalanas (Amazonas) en varios caballos desarrollando coreografías grupales de Marinera; varones solos, mujeres solas o de ambos. Hasta parejas bailando cada una sobre su caballo.

El año 1998 se implementó, en Trujillo, el concurso de coreografías; las primeras de ellas fue un concierto sincronizado de parejas de baile; en la actualidad se exponen y actúan temas concretos, los vestuarios responden al tema escogido, los varones y las mujeres bailan solos/as, la musicalización incluye otros ritmos, el baile es ejecutado por parejas de edades disímiles e incluyen, profusamente, herramientas y técnicas propias del teatro. Escenifican fiestas, reproducen formas de explotación de recursos productivos, discursos sociales, rituales andinos, historias legendarias, orígenes míticos, cuentos nacionales, entre otros.

El relajamiento de la dependencia de los/as bailarines/as de las academias por la multiplicación de éstas fue sustituido por la solidaridad entre ellas para organizar ensayos e implementar coreografías grupales, la necesidad de colocar en el escenario un promedio de cien bailarines/as para una actuación de veinte minutos incentiva los reagrupamientos, negocia las identidades primarias y las asimiladas y desatan otros intereses en quienes lo integran.

Propia de una práctica inclusiva, además de que pueden participar en el concurso todas las personas con capacidad motora independiente, desde hace una década se instituyó la categoría de la amistad para las personas con Síndrome de Down. La red de la Marinera la integran mujeres en su mayoría, para las más de ellas es complicado conseguir pareja, una solución para que tengan la oportunidad de bailar lo constituyó las coreografías grupales. En los últimos años se están instituyendo las categorías seriadas en las que la evaluación ya no es a la pareja sino a él o a ella. Asisten al concurso y ellas pueden escoger a la pareja que deseen para ser evaluadas, ésta no compromete la actuación de la pareja escogida.

Finalmente, ya tenemos presencias públicas de solo bailarines/as ejecutando la Marinera en coreografías sincronizadas o en contrapunto de zapateos. Es evidente que los cuerpos danzantes, al interiorizar el género, interiorizaron su plasticidad para reinventarse constantemente. Del baile de pareja mixta, de coreografía libre escenificando un cortejo amoroso se ha abierto a la escenificación de discursos múltiples, como abierta está la Marinera al disfrute del mundo los discursos de éste también la atraviesan.

Cuerpos densos, entre herencias y conquistas

En función a la información obtenida deduzco que estamos frente a un fenómeno singular en la gestión de la danza peruana, la especificidad de la gestión de la danza nacional del Perú: la Marinera. En primer lugar, los responsables de la transmisión del conocimiento en su mayoría no son profesionales de la educación aunque son productos generados por el mismo proceso y, quienes participan en él, lo hacen adquiriendo las características propias de los grupos domésticos; es decir, actúan como entidades económicas que mantienen un cierto control sobre los medios de producción propios.

La dinámica interna, para la gestión del conocimiento de la Marinera, y su puesta en escena traducen entramados de clientelaje y de reciprocidad generalizada. La participación en una academia es como socios activos, honorarios, pasivos, aspirantes, integrantes del elenco, suplentes del

elenco, alumnos/as de los cursos de extensión, etc. Todos, salvo los honorarios, abonan una cantidad de dinero por las clases que reciben o por los ensayos en los que participan; sin embargo, este costo no implica independencia en la adopción de decisiones porque hay un reglamento interno que les obliga a mantenerse en la institución y a cumplir otros rituales además del de los ensayos, entre los cuales están: colaborar y estar presentes en la celebración de los cumpleaños, en las presentaciones públicas de la institución, en efemérides propias de la academia, de la ciudad o del país, en formar parte del grupo de apoyo a los concursantes, en integrar alguna de las varias comisiones que se encargan de la organización de los concursos propios, en formar parte de los cuadros que bailan las danzas otras (no Marinera), en apoyar las gestiones propias de la institución. Múltiples ocupaciones le esperan a aquel/la persona que se integre a una academia, convirtiéndola de hecho en alguien que se siente útil para una institución.

A cambio encuentran información de las lógicas de producción y eficiencia corporales y de los medios técnicos y estéticos con los cuales responder a las exigencias de presentación de las externalidades del cuerpo. En adición, son su grupo de apoyo en competencia con grupos similares.

Para satisfacer ambas necesidades se construyen solidaridades complejas en las que se complementan las conductas de clientelismo con las de reciprocidad generalizada; en algunos casos, definiendo el carácter de las contraprestaciones y, en otros, convirtiéndolas en indefinidas.

La apertura infinita de mercados, teniendo en cuenta el alto porcentaje de población migrante involucrada, revela exigencias por disfrutar el derecho a la cultura en la vida cotidiana, lo que constituye un potencial para impulsar procesos de educación intercultural que implican a ciudadanos de una comunidad pluricultural y multiétnica como la peruana con los/as de otros/as nacionalidades. Existe, en estas experiencias, una apropiación colectiva de la Marinera al que se suma la generación de medios de representación propios, con los cuales mejoran sustancialmente las condiciones desde las cuales los migrantes venden su fuerza de trabajo en el mercado laboral.

En función a las características para la apertura de mercados, que se generan por decisiones individuales o personales, es identificable un conjunto de microdecisiones descentralizadas; lo que significa que, no existe una autoridad central que se encargue de fijar los objetivos y contenidos, que seleccione la metodología y que decida quienes se insertan en las diferentes modalidades de transmisión del conocimiento; la acción educativa, por tanto, se encuentra bajo la influencia de una multitud de decisiones atomizadas.

Decisiones individuales, generación de redes de clientelaje y reciprocidad generalizada, conducen a que los formadores o directores de academia reivindiquen sus actos de generosidad a través de los cuales entregan capital cultural y social a sus instruidos/as, lo que se manifiesta cuando un/a profesor/a reclama como propio/a la formación de tal o cual bailarín/a. Se presume que los resultados exitosos de algunos/as de los ejecutantes son obra de quienes los formaron, o, estos últimos quieren disfrutar o ser parte del reparto de privilegios simbólicos logrados por los primeros.

Los migrantes, al cambiar de contexto, se encuentran en una situación de abierta creatividad, impelidos a actuar en un escenario donde no tienen el control; allí mismo son sujetos de exclusiones históricas, en respuesta se convierten en actores sociales involucrados en el hacer y rehacer geografías de identidad (Cánepa, 2006:223). En la práctica de la Marinera encuentran la posibilidad de transformar sus cuerpos para atender a nuevas necesidades o para construir nuevas imágenes de sí mismos; ellos no aprenden solo para saber, aprenden para hacer, para modificar su realidad.

La inversión en recursos económicos, en energías corporales y en riesgos sociales, racionalmente inexplicables, son signos que traducen búsquedas imperiosas de nuevas realidades. El mercado de la Marinera les oferta oportunidades que les proveerán orgullo y distinción y la posibilidad de moverse con más de una identidad (Benza, 2009:82) o con una identidad elegida o pacientemente construida.

A su vez les capacita para intervenir en la cultura pública, para visibilizar sus presencias urbanas. El espacio social propio de las academias organizadas como esferas privadas muy próximas a la familia, a los grupos de parentesco y a la vecindad les garantizan la solidaridad humana fuera de su entorno social inmediato, del cual se han desarraigado, pero muy próximos a la esfera pública, desde la cual esperan actuar.

Provenientes de una tradición cultural gregaria, rural-urbana, estable, continua y de limitada movilización social se insertan en lógicas sociales signadas por lo efímero y transitorio, por la vorágine social de las sociedades tecnológicamente sofisticadas y modernas; pero, se alimentan de imágenes y discursos cosmopolitas construidos desde la experiencia cultural del mundo. Su apuesta por estar en el mundo parte de transformar sus propios cuerpos para encarnar el imaginario construido por la danza nacional del Perú, por asumir una identidad cuya representación trasciende las fronteras más diversas y, la Marinera ofrece eso precisamente, el punto de apoyo, la herramienta con cual insertarse en el mundo.

No es casual que el próximo año el concurso de Trujillo se denomine LI Concurso Nacional y I Concurso Mundial de Marinera. Los agentes involucrados en la práctica de la Marinera, en su mayoría migrantes, buscan el encuentro en espacios públicos con el objetivo de subvertir sus dinámicas sociales, tienen la pretensión de resignificar sus geografías simbólicas e imaginarios intersubjetivos.

Tras algunos siglos de exclusión histórica, ignorados por las políticas públicas republicanas, imaginados como sujetos en extinción, pero herederos de una tradición cultural trascendente, múltiple y compleja; cuando migran a espacios urbanos también migran corporizados sus lenguajes, saberes y discursos. Partícipes voluntarios en academias de Marinera sus primeras impresiones delatan posturas y expresiones de cuerpos reprimidos: bajan la mirada, agachan la cabeza, presionan los hombros hacia su pecho, escasamente comunicativos/as, miserablemente vestidos/as, rara vez una sonrisa surca sus labios, dubitativos/as, inseguros/as; pero, tenaces, hora tras hora esperan de pie el ensayo de los suyos sin expresar cansancio o aburrimiento, son los primeros en llegar y los últimos en salir.

A no más de dos años sus personalidades están totalmente transformadas, ahora son altivos/as, seguros/as, firmes, conversadores/as, sonrientes, desafiantes, ya aprendieron a estar en el mundo y lo conquistarán con su bailarín/a. Exigentes y ritualizados ensayos de manipulación de sus cuerpos e involucrados en una red social en la que se negocia a diario resultados mejores para sus performance, han abierto sus cuerpos a la multiplicidad expresiva de sus propias tradiciones culturales; allí, en el "mundo" de la Marinera aparecen, agudizadas e incrementadas, escenas y actores de la sociedad misma, escenario que actúa y visibiliza la conflictividad social, la trama social representada que obliga a sus integrantes a un aprendizaje intensivo. Se convierten, en poco tiempo, en líderes locales de su entorno social inmediato. Han desarrollado capacidades estratégicas para movilizarse con eficiencia en el espacio público al que, por razones históricas, lo han convertido en escenario político.

Sin excluir el discurso social que privilegia la cultura física del cuerpo los voluntariamente sometidos a procesos de sofisticación de sus anatomías logran; primero, liberar sus contenidos culturales corporizados, progresivamente desatan sus cuerpos para expresarse en códigos culturales propios y, segundo, exploran las capacidades múltiples de expresividad corporal y se apropian de los códigos finos y complejos de la Marinera para construir, cuando la ejecutan, un diálogo orquestado; mientras, en simultáneo, los sucesivos concursos les van preparando para intervenir en la cultura pública como lugar donde escriben, con lenguajes corporales –como toda cultura de tradición oral-, sus historias de vida.

Lo propio cultural es lo heredado, la conversión de cuerpos domésticos en artísticos es lo conquistado. El proceso de conversión pasa por someterse a tecnologías corporales estructuralmente codificadas y logradas en el desarrollo del mismo proceso, que han dado como resultado, cuerpos dotados de alta significación cultural; a lo propio cultural, suman capacidades expresivas que sintetizan códigos universalmente comprensibles, tecnifican sus cuerpos para transmitir discursos resignificadores de la identidad propia pero también decodificados por el concierto de culturas del mundo; es decir, son cuerpos dotados de densidad y de historia.

Bibliografía

AGUILAR Carlos. (1989). *La Marinera.* Lima: Editorial Impacolor.
ARGUEDAS José María (1963). Artículo publicado en El Comercio. Lima, Mayo 19.
BENZA, Silvia. (2009). *Procesos de enseñanza no formal de la danza peruana entre migrantes peruanos en Buenos Aires*. ANTHROPOLOGICA, XXII (27) :75-91
CÁNEPA, Gisela.(2006). *La ciudadanía en escena: fiesta andina, patrimonio y agenda cultural.* En CÁNEPA, Gisela y Ulfe, Eugenia (eds.). *Mirando la esfera pública desde la cultura en el Perú.* Lima: CONCYTEC, pp 221-224.
DELGADO R., Pedro (1998). *Aproximación Histórica a la Interpretación del Tondero. Texto inédito.*
GÁLVEZ, José. (1944). *La Marinera.* En: ICPNA, Año1, Vol.1. Nº1.
IRIARTE, Francisco (1991). *Marinera y Tondero. Folleto sin referencias.*
ROCA, Luis (1985). *La Otra Historia. Memoria Colectiva y Canto del Pueblo de Zaña.* Lima: Instituto de Apoyo Agrario.
ROMERO Fernando.(1942). *De la Zamba de África a la Marinera del Perú.* Lima: Ediciones Adios Afrocubanos, XXVII Congreso Internacional de Americanistas.
SANTA CRUZ, Nicomedes. (1973). *Marinera y Tondero.* Lima: sección de Etnomusicología del Museo de Arqueología y Etnología de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
SOJO, Carlos. (2002). *La noción de ciudadanía en el debate latinoamericano.* En: Revista de la CEPAL Nº76. Santiago.
VALLEJO, Francisco (1999). *Revista La Marinera.* Nº1. Lima: Editorial San Marcos.

*Daniel Díaz Benavides, realizó sus estudios universitarios en la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Escuela de Antropología. Tiene en su haber dos maestrías: una en Género, Sexualidad y Políticas Públicas y otra en Antropología Andina. Además de un diplomado en Interculturalidad e identidades y ha concluido sus estudios de doctorado en Ciencias Sociales, con mencion en Antropologia, en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Integra el comité editorial de la Universidad de Timisoara, en Rumania, y formó parte del comité científico internacional del V Simposio Internacional de Corpus en la Universidad de Münster, Alemania. Desde hace algunos años labora como investigador cultural y docente en la Escuela Nacional Superior de Folklore José María Arguedas.

El cuerpo se ha posicionado como una de las categorías más importantes para el desarrollo de las Ciencias Sociales y Humanidades de las últimas dos décadas y ha trascendido su pertenencia, desde el ámbito de la naturaleza, hacia las formas en que son histórica y socialmente producidos; en cómo crean significados, en cómo son sexuados, racializados, criminalizados, medicalizados y consumidos; y también en cómo son afectados, entramados y habitados.

Las renovadas teorías en torno al cuerpo, en consecuencia, potencian nuestras capacidades para entender procesos de creación de identidades, producciones sociales y comprender cómo éstas son, al mismo tiempo, incorporadas, encarnadas o hechas cuerpo.

El Editor

ESCUELA NACIONAL SUPERIOR DE FOLKLORE
JOSE MARIA ARGUEDAS

www.escuelafolklore.edu.pe

ISBN: 978-612-45979-1-6